ВИКТОР ПЕТРОВ



Мы снова вместе. И я очень этому рад. Началась работа над новым фильмом (пока он называется «Иди и смотри»), и художником картины взялся быть Виктор Петров. Петровых в России много, я слышал, что есть у нас в Москве еще один художник, которого тоже зовут Виктор Петров. Речь в этих строках пойдет о нашем Петрове, Петрове «кинематографическом».

Судьба соединила нас в самый трагический момент моей жизни. В начале съемок фильма «Матёра» погибла режиссер Лариса Шепитько, моя жена, погибла вместе со своими ближайшими соратниками, среди которых был и художник Юрий Фоменко. Фоменко был сокурсником Виктора Петрова, они вместе учились во ВГИКе, затем вместе сделали несколько фильмов. Один из этих фильмов, «Степь», запомнился своим впечатляющим изобразительным решением. Тогда мы, Лариса и я, заинтересовались творчеством этих художников. Лариса готовилась к постановке «Матёры», и художником фильма стал Юрий Фоменко. Увы, этой работе не суждено было сбыться.

И когда в те горькой памяти дни, сразу после гибели наших товарищей, мне было предложено продолжить только что начавшуюся картину (мы назвали этот фильм «Прощание»), я тут же обратился с предложением о сотрудничестве к Петрову. Ответ последовал незамедлительно. Через несколько дней мы были на Селигере. По замыслу группы Ларисы Шепитько, это красивейшее озеро должно было «играть» в фильме роль великой сибирской реки.

В прибрежной деревне Тарасово стояли декорации, построенные Фоменко, в большой избе висели игровые костюмы, в гостинице сидели осиротевшие актеры, в руках у нас была маленькая книжечка — режиссерский сценарий, не нами придуманный, не нами написанный. Уходило лето, шли дожди. И надо было срочно начинать снимать, иначе фильм окончательно прекращал свое существование. Идея вещи, главная цель, ради которой начиналась эта работа, были нам близки, однако творческий замысел был не наш, он принадлежал другим людям и исчез за порогом смерти. Но надо было начинать снимать.

Работа шла днем и ночью, в машине по дороге на съемку и обратно, в любую относительно свободную минуту, хотя, думаю, что таких минут у нас не было. Мозг, наш коллективный мозг работал безостановочно. Все надо было оставить, и все надо было переменить. Неким образом увидеть, угадать, почувствовать то лучшее и основное, что успела придумать, «наработать» группа Ларисы, но сделать это своим, обязательно своим. Мы знали, что подражание в творчестве, пусть даже и из самых святых побуждений, неизбежно ведет к поражению. Этот фильм должен был стать нашим, и другого пути не существовало.

В этих особых обстоятельствах помощь, которую оказал картине Виктор Петров, его воля, завидное трудолюбие и, конечно же, мастерство и талант решительно повлияли на судьбу этой работы. «Матёра» обрела все-таки жизнь. Великая и прекрасная вещь — человеческая солидарность! Не будь ее, что бы мы могли, кем бы мы были... В создании фильма участвует коллективный талант, его творит общая воля, происходит «сложение душ». Мастерство мастерством, профессионализм очень важен, но от того, какими человеческими качествами обладают люди, отдавшие себя служению киноискусству, таким оно, это искусство, и будет. Эти не очень новые слова — суть дань моего уважения и благодарности тем, кто прошел трудный путь «Прощания». Сегодня я пишу об одном из них — о художнике Петрове. Сотрудничая с ним, наблюдая его, я понял, что нет, может быть, отдельно существующей преданности: отдельно товарищу, другу или женщине, отдельно — делу. Есть люди, в существе своем способные на преданность, а значит, и на поступок.

Художник кино — занятие особое. Живописец, архитектор, строитель. Человек, который должен досконально знать все фазы нашего многотрудного, полупромышленного производства. Знаток стилей и эпох, истории костюма и вещей — всего гигантского сонма накоплений материальной культуры, он обязан понимать основы и нюансы драматического искусства. Для этого надо читать, вникать, думать. Личность, мастер, обязанный взрастить в себе умение раствориться в целом, то есть своего рода способность к жертвенности, ибо его творчество во многом анонимно, а подлинный вклад известен лишь ближайшим коллегам. Отсюда, может быть, у кинохудожника создается ощущение недовыраженности, желание «договорить себя». Вначале я удивился, когда увидел «постэскизы» Виктора Петрова к нашему фильму. Зачем они те-

перь, когда работа позади? Но для него эта работа продолжалась, пуповина еще не была перерезана, он «договаривал» и тему, и себя. Так родились самостоятельные живописные произведения, которые имеют свое художественное значение.

Если короткой фразой попытаемся определить, что делает художник для фильма, то, возможно, два слова смогут выразить это: он создает **среду** и **образ.** Среду, в которую погружается действие и которая сама способна воздействовать, приобретая значение образа. Виктор Петров принадлежит к образному направлению кинематографа, обладает метафорическим мышлением, способен работать в любой жанровой структуре. Виктору Петрову не интересно самоповторение, он избегает его, ищет и находит для себя новый, неизведанный еще жанровый материал, новый путь приложения своего дарования. Думается, что, стремясь создавать новое в искусстве, он и себя нового создает. Этим он интересен. С ним хотят работать, добиваются этой возможности.

Добавим к этому, что Виктор Петров превосходный живописец и плакатист. Он выставляется на самых крупных, «престижных» выставках, и всегда «около него» стоят люди. Интерьер, фрагмент природы, натюрморт, лицо человека — все одухотворено, все сделано рукой искусной, рукой мастера, который понимает и знает законы гармонии. Мне нравится его колористический и композиционный дар, тонкое владение кистью и то внутреннее напряженное чувство, которое многое добавляет к видимой части картины, притягивает к ней. Все это происходит и от индивидуальных особенностей живописца и потому, что он идет от великой традиции, не коснея в ней, никому не подражая, не кичась багажом своих знаний. А багаж этот велик, в этом я много раз убеждался, велико и знание самых современных художественных исканий, но все это сопряжено с уважением к чужому творчеству, к работам своих коллег. Человек, наделенный большим чувством юмора, мгновенной реакцией на шутку и таким редким качеством, как самоирония,— качеством — увы! — весьма редким, он далек от любых проявлений «нарцисизма», самолюбования. Все это и притягивает к нему людей, вокруг него существует доброе поле. И я не удивился, когда узнал, что герой этих заметок ко всему тому еще и преподает во ВГИКе. Думаю, он имеет на это внутреннее право.

Кто и когда объяснит тайну и суть творчества? Что направляет человека творящего, в каком случае происходит благо от его деяний? Вопросы вечные, и мне на них не ответить. Когда-то Лариса Шепитько сказала, что, возможно, творческий акт — это момент передачи энергии от одного к другому, от одних к другим. Передача такой энергии, которая не разрушает душу, а воссоздает ее, формирует сознание и нравственность человека завтрашнего дня. М. Пришвин выразился еще короче: «Искусство это труд по сгущению добра».

Пишу эти строки со счастливым ощущением, рожденным возможностью сказать добрые слова о своем товарище, сказать, не кривя душой, не налегая на восклицательные знаки. Нужды в этом нет. Нужда в другом была, есть и будет: верить и знать, что если и не в тебе, то в ком-то другом, рядом, есть, существует завидная цельность намерений и дел, высокая и исполняемая ответственность за дарованный тебе талант, который по пустякам не должен быть растрачен. Я верю в счастливую судьбу художника Виктора Петрова — судьбу, в которой произойдут еще многие свершения.

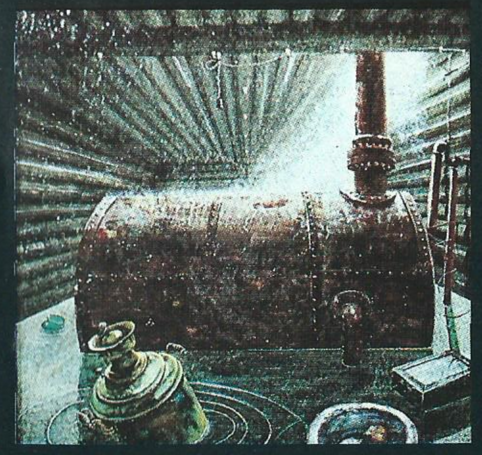
Э. Климов

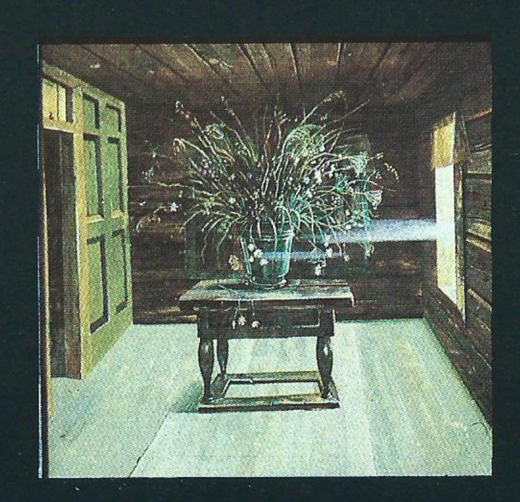
ПЕТРОВ Виктор
1971
«Соло». Режиссер Л. Григорян, оператор В. Бондарев. «Мосфильм»
1972
«Ехали в трамвае Ильф и Петров». Режиссер В. Титов, оператор Г. Рерберг. «Мосфильм»
1973
«Канатоходец» (совм. с Ю. Фоменко). Режиссер В. Голованов, Т/О «Экран».
«Каждый день доктора Калинниковой» (совм. с Ю. Фоменко) Режиссер В. Титов, операторы И. Гелейн, Р. Рувинов. «Мосфильм»
1974
«Дорогой мальчик» (совм. с Ю. Фоменко). Режиссер А. Стефанович, операторы Б. Кочеров, П. Шумский. «Мосфильм»
1975
«Здравствуйте, я ваша тетя!» Режиссер В. Титов, оператор Г. Рерберг. Т/О «Экран»
1976
«Степь» (совм. с Ю. Фоменко). Режиссер С. Бондарчук, оператор Л. Калашников. «Мосфильм»
1978
«Отец Сергий» (совм. с Ю. Фоменко). Режиссер И. Таланкин, операторы Г. Рерберг, А. Николаев. «Мосфильм»
1979
«Прилетал марсианин в осеннюю ночь» Режиссер Г. Шумский, оператор Г. Беленький. «Мосфильм»
1980
«Прощание». Режиссер Э. Климов, операторы А. Родионов, Ю. Схиртладзе при участии С. Тараскина. «Мосфильм», 2 серии
1981
«Шляпа». Режиссер Л. Квинихидзе, оператор И. Слабневич. «Мосфильм»

виктор петров











«Прощание»

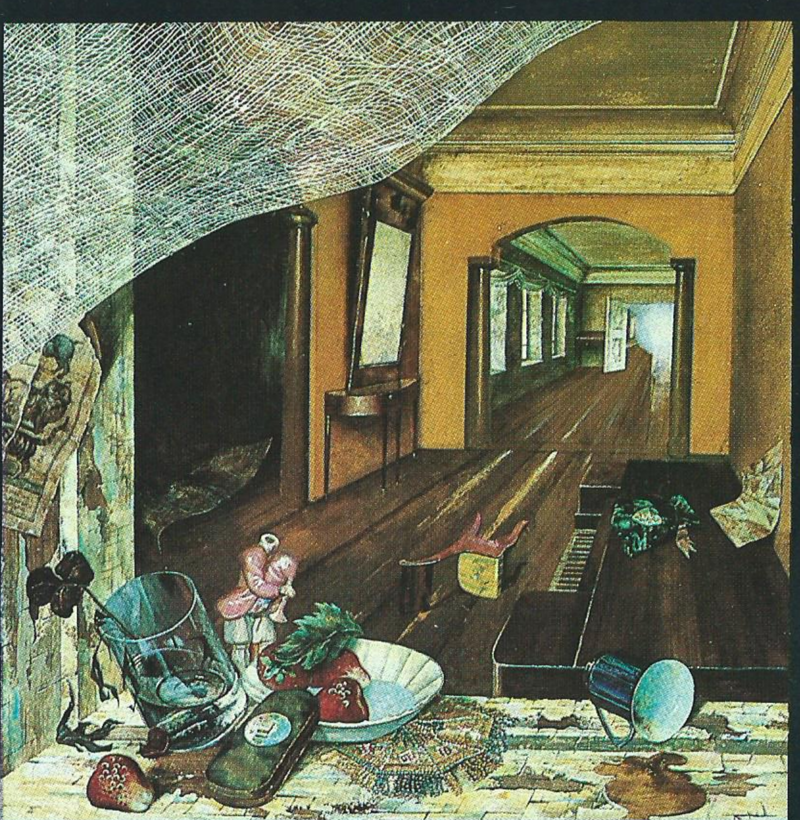


«Прощание»
Листвень



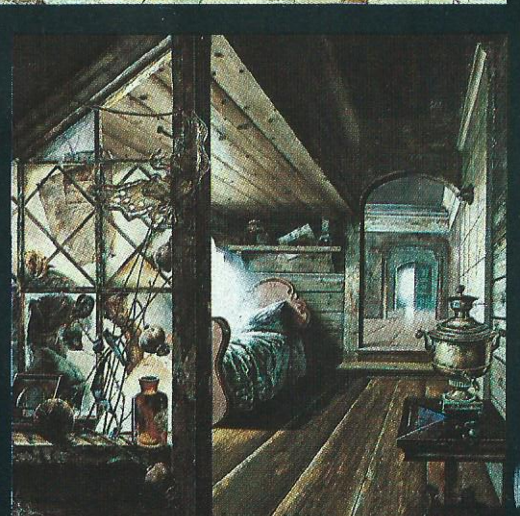
«Отец Сергий»
Масленица

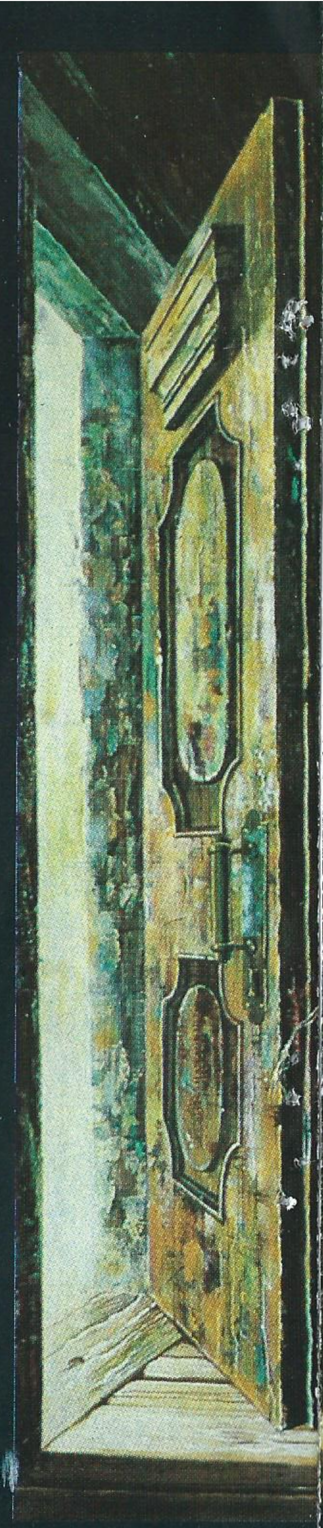
«Отец Сергий»
Дом Пашеньки



«Отец Сергий»
Ссора

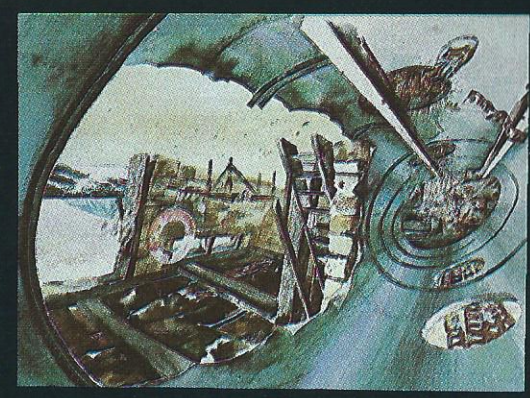
«Отец Сергий»







«Прилетел
марсианин
в осеннюю ночь»

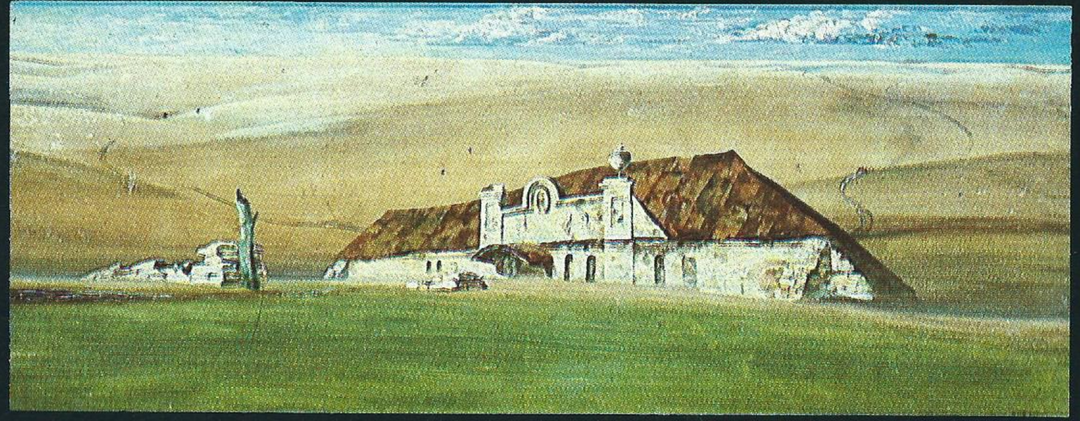


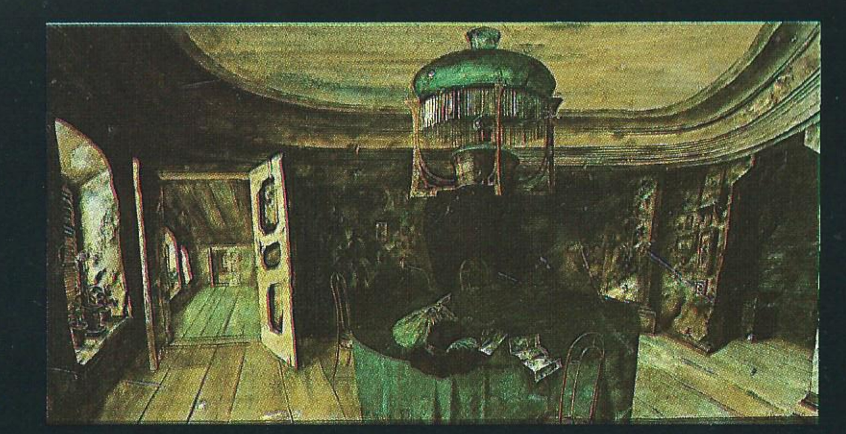
«Прилетел
марсианин в
осеннюю ночь»

«Шляпа»
Старая дача

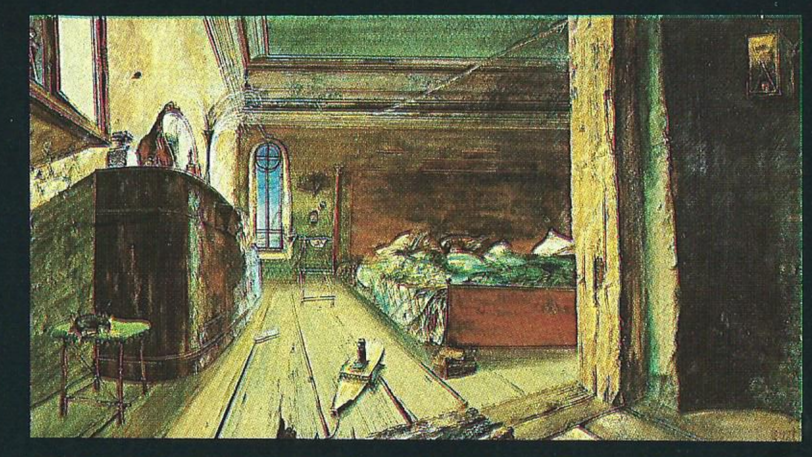


«Степь»
Корчма

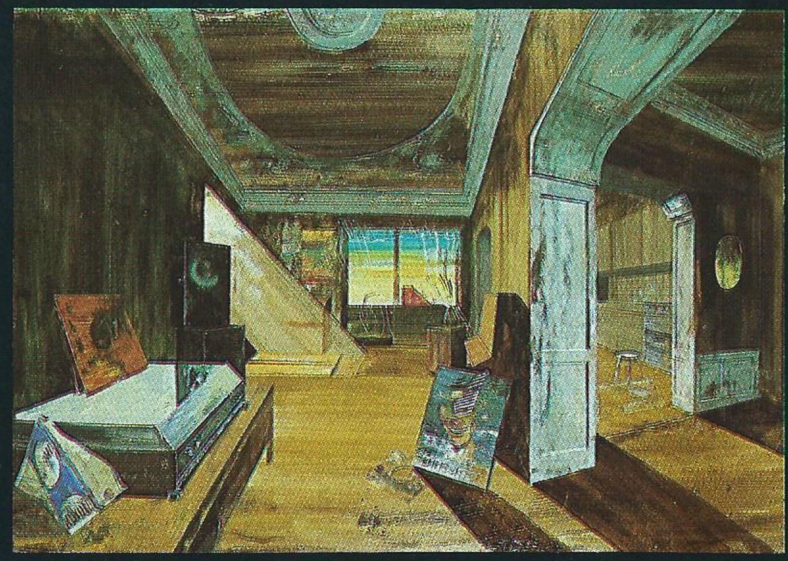




«Степь»
Гостиная



«Степь»
Комната Розы



«Шляпа»
Квартира Денисова

александр адабашьян



Порою фильм рождается и без художника. Так бывает, когда художник, даже талантливый, ограничивается написанием эскизов, не умеет довести свои эскизы до реализации и в процессе работы выдвигает такие требования, которые невозможно выполнить. Эскизы могут быть прекрасны, но результат работы художника в кино — все-таки экран. Отвечать за изображение только по эскизам — лукавая задача. Задача художника в кино — исходить из реальности, находить талантливые решения в условиях выполнимых.

Адабашьян как художник с самого начала исходит из реальных возможностей картины. Наивно было бы думать, что художник в кино может чего-то достичь, если он не знает производства, технологии. Адабашьян — профессионал высокого класса. Он прошел все стадии производства на практике. Начал он на моем дипломе «Спокойный день в конце войны», был подручным у нашей художницы Ирины Шретер, строил декорации, поджигал их, с утра до ночи ходил черный, в саже, с молотком и топором в руках. Все было построено его руками. Это уже не просто «эскизное» творчество.

Адабашьян изучал не только технологию кино, но и психологию тех людей, с которыми ему приходилось работать. Он понимает природу людей, которые знают производство, и пользуется их мощной поддержкой. Среди них Адабашьян — свой среди своих. По окончании съемочных работ люди остаются с ним в прекрасных отношениях, ибо он умеет существовать в их кругу на равных. Это и дает качество, столь важное в конечном результате для всех.

Начав подручным, помощником, Адабашьян к концу картины «Свой среди чужих...» стал сопостановщиком художницы, а «Раба любви» — уже его самостоятельная работа, к участию в которой он пригласил Александра Самулейкина, тоже прекрасно знающего производство.

В застольном периоде Адабашьян не строит «воздушных замков» — он принадлежит к художникам, которые не выходят из положения «лишь бы выйти», опускаясь до ремесленных решений.

У Адабашьяна логически безупречное, оригинальнейшее техническое мышление, к тому же он изобретатель и искусный мастер. Снимая «Неоконченную пьесу для механического пианино», мы потратили массу времени и денег на починку этого самого механического пианино — и все напрасно. Починил его в конце концов Адабашьян, сам, собственными руками.

С ним мне всегда легко и всегда трудно. У него жесткие требования к чистоте и выразительности кадра. Есть художники и режиссеры, любящие насыщать кадр вещами, так сказать, создавать образ через захламленность. Я и сам раньше думал, что количество вещей в кадре — это добросовестность. Мне хотелось, чтобы в кадре было больше вещей, выражающих время. Адабашьян тяготеет к их художественной осмысленности. Предметов в кадре должно быть столько, сколько требует эстетическая задача. И еще: в кадре должен быть воздух. У него есть художественный вкус и способность создавать атмосферу, не выкачивая воздух из кадра, а насыщая им кадр. Он умеет выразить время через одну деталь.

Что же касается собственно художнических данных Адабашьяна — разумеется, я пристрастен, мы дружим двадцать пять лет,— то я считаю его среди наших сверстников одним из самых лучших рисовальщиков — художником больших способностей, которые он постоянно развивает. Сидим ли мы на собрании, занимаемся ли размещением группы,— в руках у него ручка, карандаш. Он рисует все самое сложное, рисует расположение в пространстве рук, ног человека, мышцы в разных пространственных отношениях, в разной степени напряжения. Мысли на бумаге Адабашьян выражает свободно, для каждой вещи находя свой язык и свое пластическое выражение. Он одарен чрезвычайно.

Наши изобразительные привязанности менялись во времени и от картины к картине. Начав с тревожного контрового света, глубинной тени внутри кадра, пересветки за окном, красивых декораций, мы шли к «Обломову», где все было иначе. Мы двигались от Серова, импрессионистов к Венецианову, Сороке, к живописи плоскостной, к свету закатному, ровному, теплому, заполняющему экран равномерно. Мы шли «наоборот» — от модерна возвращались к лубочному прозрачному изображению природы.

Каждая картина требует своего изобразительного решения. Судьба каждого кадра в картине вырастает для нас из ее общей художнической задачи. И Адабашьян как художник принимает в этом всегда самое непосредственное участие.

«Пять вечеров», например, сразу было решено снимать черно-белым, ибо мы исходили из психологии зрителя, который не воспринимает это время, 50-е годы, в цвете. Изобразительное решение «Без свидетелей» задумано было аскетичным и стандартизованным: за окном ночь, квартира малогабаритная, люди одеты в то, что есть в магазинах, по телевизору — обычная вечерняя передача. Это, можно сказать, монохромная цветовая картина, коричневая теплая сепия и редкие цветовые пятна. Она требовала ощущения вакуума, а ее финал — глотка воздуха, распахнутого окна. В «Родне» мы шли «от противного», от киноштампов большой части современных картин, создающих особую киножизнь. Отказаться от такого стереотипа было нашим первым условием. Мы хотели максимально очистить картину от кинобыта и киномассовки как общих мест, отказаться от всех этих девочек с мячиком, старичков с газетой и попытаться создать бытовую картину без быта, построенную только на точных отношениях между людьми, но — на фоне «массовой культуры», привычных атрибутов жизни — аэродром, железная дорога, футбол, то, что в жизни привычно, обыкновенно. Мы пытались создать мир реальный, гипертрофировав его отдельные части, чтобы события приобретали большую выпуклость, а гипербола, одновременно подчеркивая бытовую определенность и, выводя из бытовой сферы, оборачивалась гиперболической метафорой. Здесь у художника свои трудности, ибо не просто объединить летящий самолет, снятый на аэродроме в неправдоподобной крупности, близости, с лицом актрисы, которая стоит у окна в декорационном комплексе ее квартиры.

Правда, у нас с Александром Адабашьяном особый случай. Мы пишем сценарии вместе, и изобразительное решение рождается вместе со сценарием. Это облегчает будущую работу, если сам пишешь сценарий — свою работу можно корректировать.

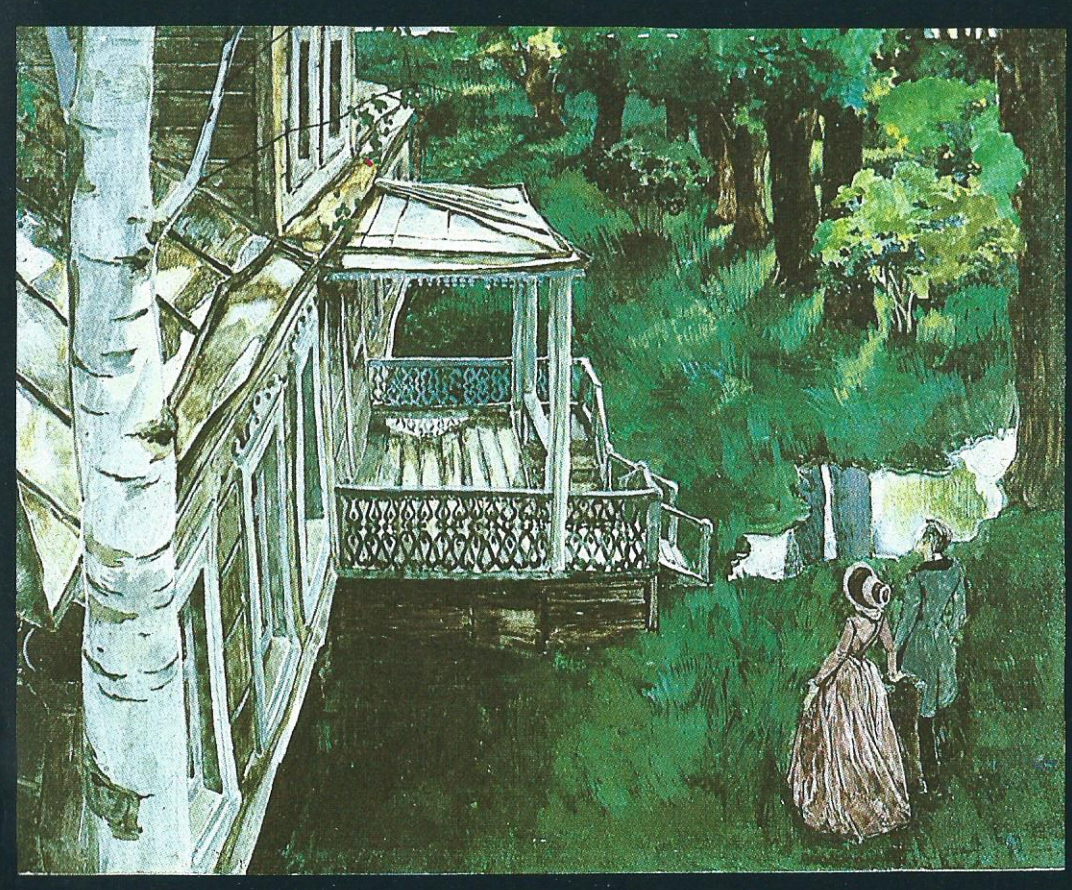
Изображение меняется от картины к картине так же, как меняет свой облик быстротекущее время. Перемены витают в воздухе, и, если внимательно прислушиваться к себе и ко времени,— меняемся и мы.

Мне думается, что Александр Адабашьян один из тех, кто чувствует время и умеет выразить свое отношение к нему через удивительное свое дарование. Работать с ним огромное счастье.

Н. Михалков

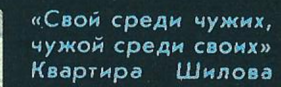
АДАБАШЬЯН Александр
Лауреат
Государственной премии Казахской ССР (1978) за фильм «Транссибирский экспресс».
Заслуженный художник РСФСР (1983)
1974
«Свой среди чужих, чужой среди своих» (совм. с И. Шретер)
Режиссер Н. Михалков, оператор П. Лебешев. «Мосфильм»
1975
«Раба любви» (совм. с А. Самулекиным).
Режиссер Н. Михалков, оператор П. Лебешев. «Мосфильм»
«Матерь человеческая» (совм. с А. Самулекиным).
Режиссер Л. Головня, операторы Д. Коржихин, И. Мельников. «Мосфильм»
1978
«Сибириада»
Фильмы 3-й и 4-й (совм. с Н. Двигубским)
Режиссер А. Михалков-Кончаловский, оператор Л. Пааташвили. «Мосфильм»
«Пять вечеров» (совм. с А. Самулекиным)
Режиссер Н. Михалков, оператор П. Лебешев. «Мосфильм»
1979
«Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (совм. с А. Самулекиным)
Режиссер Н. Михалков, оператор П. Лебешев. «Мосфильм»
1981
«Родня» (совм. с А. Самулекиным).
Режиссер Н. Михалков, оператор П. Лебешев. «Мосфильм»
1982
«Избранные» (совм. с А. Самулекиным).
Режиссер С. Соловьев, оператор П. Лебешев. «Мосфильм» (СССР) — «Динависьон ЛТДА» «Продюксьонес Касабланка ЛТДА» (Колумбия), при участии В/О «Совинфильм» (СССР) и «ФОСИНЕ» (Колумбия)
1983
«Без свидетелей» (совм. с А. Самулекиным, И. Макаровым)
Режиссер Н. Михалков, оператор П. Лебешев. «Мосфильм»

александр адабашьян

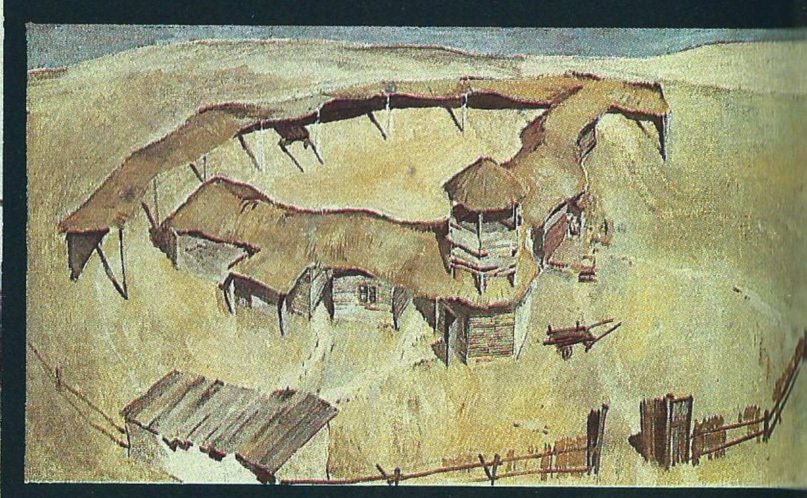


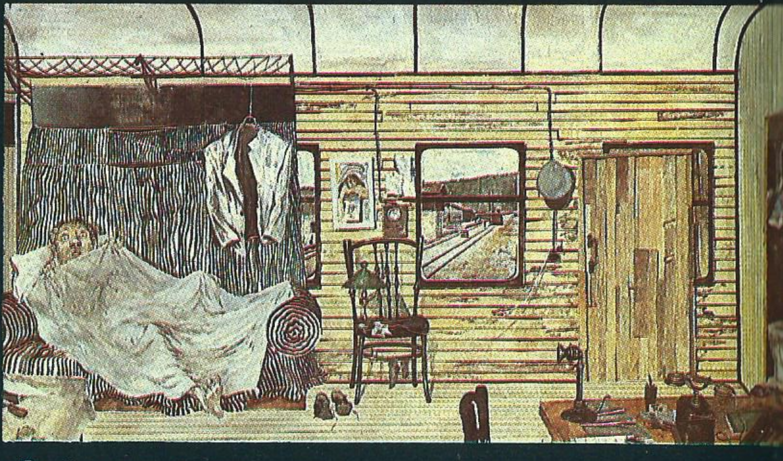
«Обломов»
Дача Ильинских





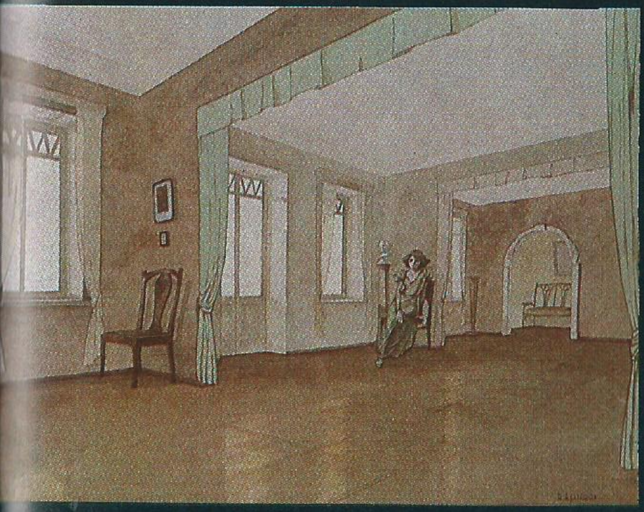
«Свой среди чужих,
чужой среди своих»
Квартира Шилова

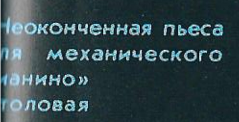




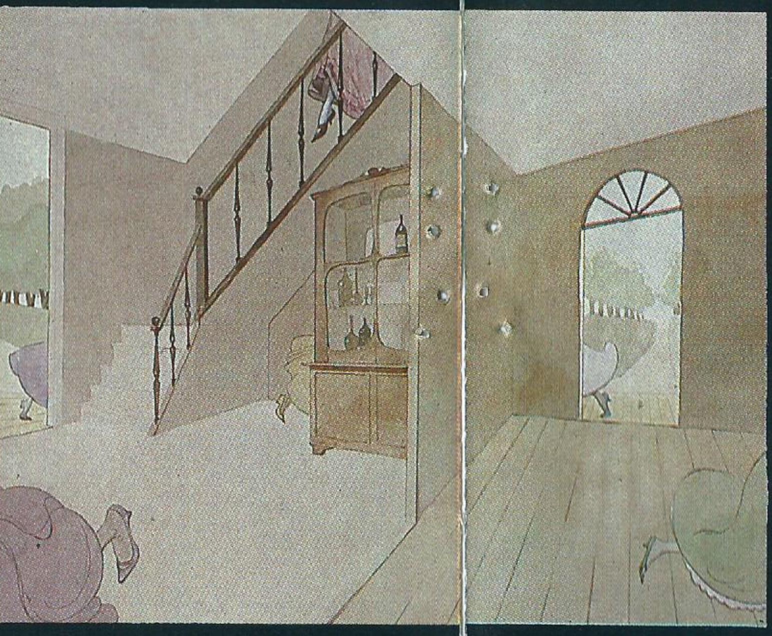
«Свой среди чужих,
чужой среди своих»
Почтовая станция

«Свой среди чужих,
чужой среди своих»
Станционное помещение

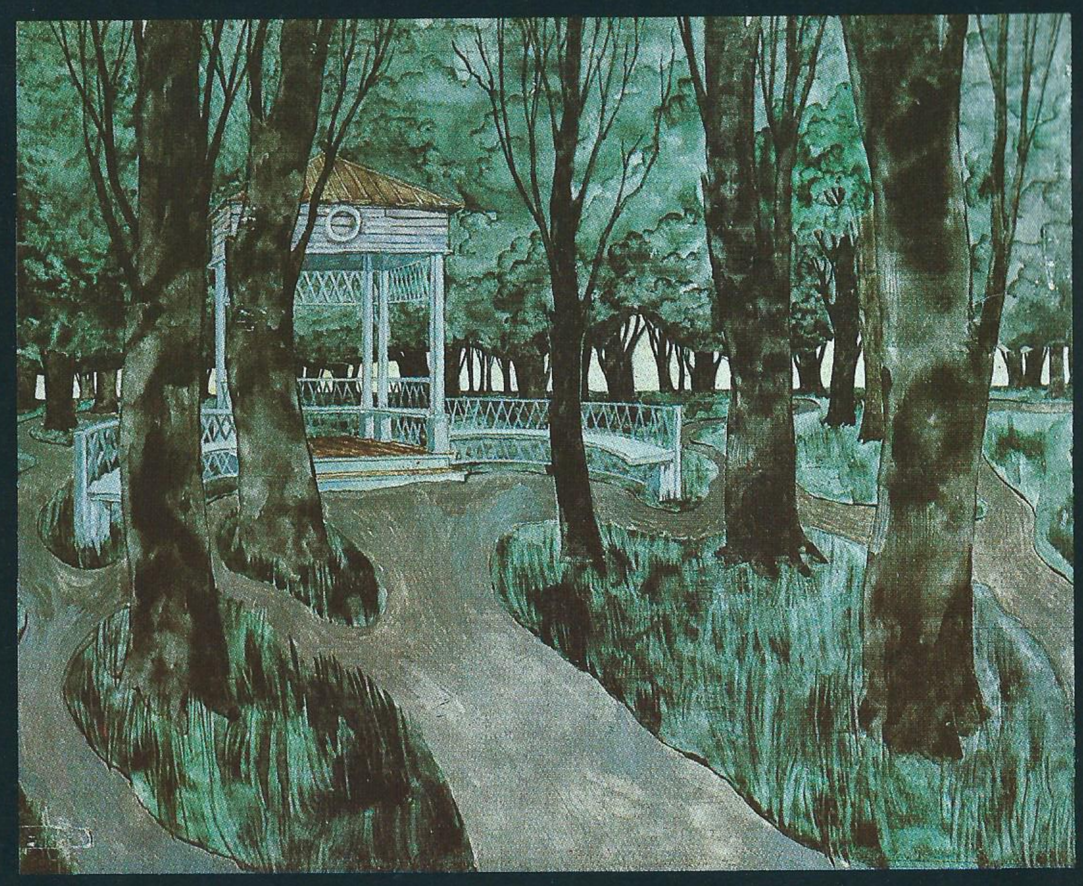




Неоконченная пьеса
ля механического
ианино»
толовая



«Неоконченная пьеса
для механического
пианино»
Комната под.
лестницей



«Обломов»
Беседка в даче
Ильинских



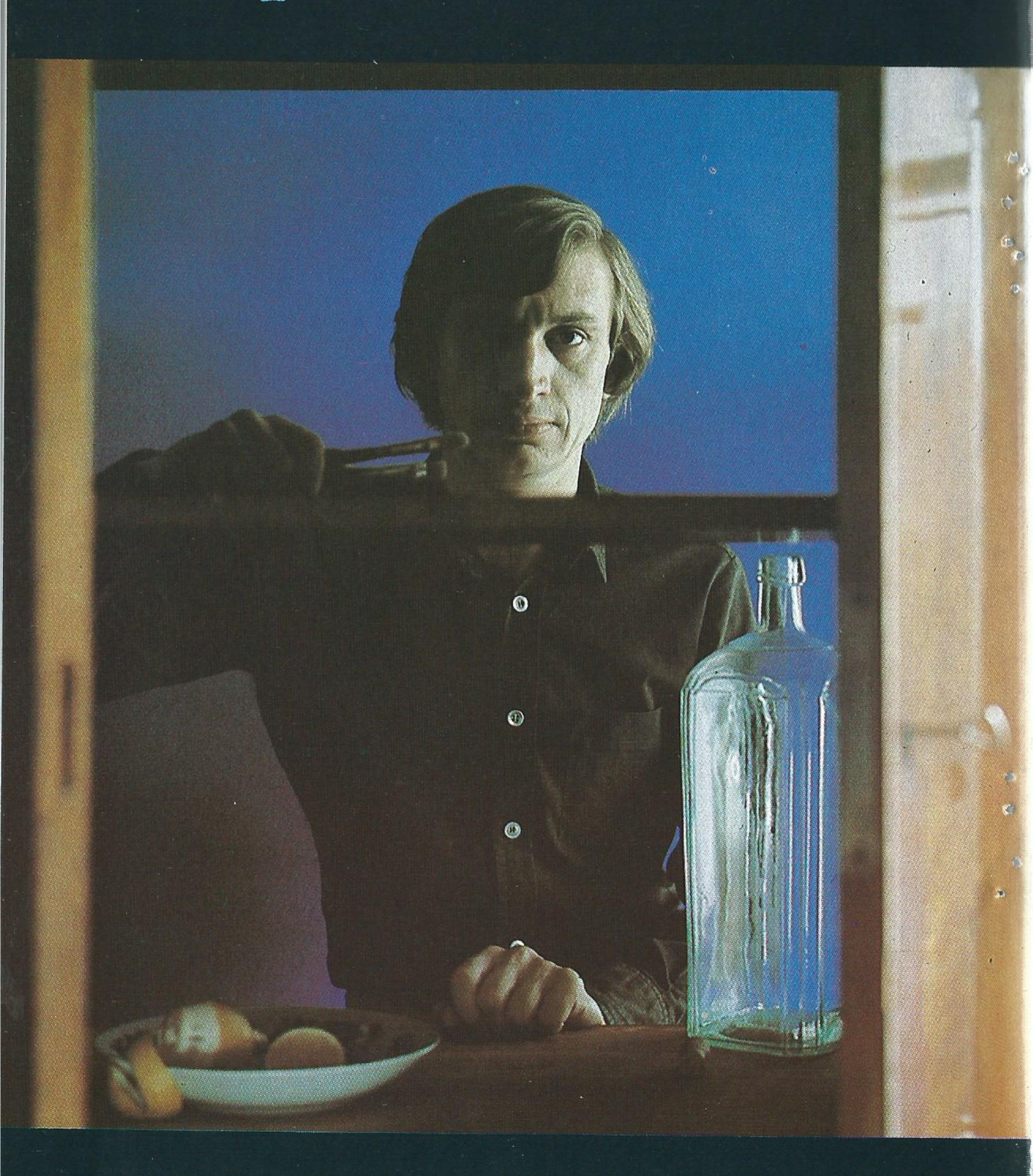
«Обломов»
В бане



«Раба любви»
Гримерная

«Раба любви»
Парк

игорь лемешев



Съемочные группы на киностудии «Мосфильм» у меня вызывают ассоциации с предметной картинкой из учебника по биологии, которую я помню еще со школьного детства. На картинке этой макрофаги пожирают какую-то бактерию.

В детстве, глядя на эту картинку, я представлял себе, как маленькие злые макрофаги, плотно теснясь, окружили со всех сторон толстую и неповоротливую бактерию и, вонзив в нее свои зубы, жуют по всему периметру, выставив на обозрение шевелящиеся спины. Ни дать, ни взять — съемочная группа.

Что там, за этими спинами? Чьи зубы длиннее? Кто ленив, а кто усерден? Это считается тайной.

Когда в поисках сотрудников начнешь расспрашивать о работнике съемочную группу, ни о ком никогда не услышишь плохого отзыва. Зачем? Еще передадут кому-нибудь, и пойдет гулять молва не о работнике, а о тебе — плохо отзываешься о людях. Надо чтобы уж очень ленив или небрежен был человек, надо чтоб много крови выпил и испортил всю порученную работу, чтобы о нем сказали неопределенно.

— Может быть, вы сработаетесь...— Или: — Это своеобразный человек.

— Что значит «своеобразный»?

— Ну, может быть, вы сработаетесь.

— А у вас он хорошо работал?

— Своеобразно.

И человек, посвященный в сложную жизнь мосфильмовского муравейника, знает, как перевести на язык горьких и суровых фактов этот ассистентский политэс. «Своеобразный» — это значит пьяница, бездельник, скандалист, безграмотный и безответственный лоботряс.

Я искал художника, приступив к работе над фильмом «Арап Петра Великого». В прокат он вышел под другим названием: «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» — название, которое можно разглядывать, как забор в перспективе. Но тогда были в моде длинные названия, и к тому же я не был его инициатором. Таким образом фильм как бы удалили от ассоциации с Пушкиным. Но в работе мы называли будущий фильм просто «Арап». Так вот, начиная «Арапа», я повсюду искал художника, понимая, как много значит талантливый сотрудник по декоративному решению в фильме, где все должно быть декоративно. Да еще в стилистике, совершенно не тронутой нашим искусством,— петровском барокко.

Эта короткая и яркая страница истории русской материальной культуры почти не изучена. Между тем это период, когда Петр с властной силою нахлобучил на стриженую русскую голову иноземный парик, и они срослись, образуя парадоксальную трагикомическую и удивительно самобытную культурную формацию, не похожую ни на какое другое барокко. Петровское барокко, поверхностно воспринимаемое как провинциальная карикатура на западные образцы, по сути своей стало самобытным явлением русской культуры. Таким мы и хотели его выразить в фильме. Но для этого нужен был как минимум художник с редким даром стилиста, культурный, с иронией и безупречным вкусом.

И вот я хожу по выставкам и мастерским, спрашиваю друзей худредов и книжных графиков. Несколько раз в разговорах мелькнула среди множества других фамилия Лемешева, но очень неопределенно, может быть... Вот, кстати, новое имя... Впрочем... Что, впрочем?

— Несколько своеобразный...

Это было сказано далеко от «Мосфильма», но с какой-то близкой к «Мосфильму» интонацией.

На студии в одной из многочисленных съемочных групп я увидел эскизы, озадачившие меня усердной талантливостью. Так рисуют эскизы для дипломной работы, чтобы сразу на века и во все музеи. Производственные эскизы делают небрежнее, работать на вечность времени не хватает. «О! — подумал я.— Этот парень с амбициями».

— Кто этот художник?

— Игорь Лемешев.

— Молодой?

— Да, недавно из ВГИКа.

«Молодой, вгиковец, явно талантлив»,— решил я. И где-то что-то мне про него говорили. Что-то тревожное, но обещающее.

— А как он в работе?

— В работе?? Он у нас больше не работает!

— Почему?

— Не сработались.

— По какой причине?

— Он своеобразный! Он очень, очень, очень своеобразный! У нас теперь другой художник!

— Спасибо,— сказал я. Но Лемешева все же отыскал.

В ту пору он был аристократически худ и бледен. Держался с достоинством юного Ван-Дейка, если вы помните его автопортрет в Эрмитаже. И в принципе не отказался снизойти к работе над историческим фильмом. Он сразу озадачил меня серьезным знанием эпохи. Как будто готовился к разговору. Впоследствии оказалось, что Лемешев просто культурный человек, много читающий, хорошо знающий Аристотеля. Это меня подкупило, поскольку сам я к эстетике Аристотеля отношусь, как Магомет к Корану. В этой книге есть все, что надо знать художнику. Немногочисленные в то время работы Лемешева были просто виртуозны. Казалось, для этой руки нет технических трудностей. Все он выполнял с блистательной легкостью. Подобных виртуозов выпускает Центральная музыкальная школа при консерватории. Они блистательно парят над клавиатурами, получая медали международных конкурсов. И исчезают из поля зрения — поскольку личности художника, соответствующей техническому блеску, в наличии нет. Не этот ли синдром угрожал и нашей работе?

Выбор сотрудника — дело не простое. Ошибка здесь может быть губительной. Почему Лемешев при всех своих талантах по мосфильмовским меркам оказался «своеобразным»?

Разгадкой этого явилась его работа над фильмом, изнурительная и для него, и для меня. Впрочем, не буду делать из статьи детектива. Тем более что, как во всяком детективе, открытая тайна оказывается разочаровывающе проста. Лемешев оказался своеобразным в самом простом и традиционном смысле этого слова. То есть не похожим ни на кого другого, имеющим свой образ. Свой образ мышления, свой образ действий. Что же это за образ такой?

На «Мосфильме» у профессионалов бытует мнение, что материал надо изучать слегка, чтобы он тебя не подавил. Лемешев к началу работы знал достаточно, чтобы сесть за мольберт. Но он прочел, по-моему, все, что напечатано по поводу петровской культуры типографским способом и машинописным через два интервала на одной стороне листа — как того требуют диссертационные рефераты. В Москве и Ленинграде не осталось ни одной гравюры петровского времени, не просмотренной им. Он стал приятелем всех немногочисленных специалистов по истории материальной культуры петровского времени.

Когда мы выставили на обозрение эскизы (к слову скажу, что впоследствии часть их купил Музей А. С. Пушкина), на защите постановочного проекта сумрачно сказали: «Талантливо нарисовано. Красивые картинки. Давайте посмотрим планировки. Что будем строить?»

Производственники знают: картинка — это одно, а строительный чертеж — другое. Чертежи были грамотные. Конфликты начались, когда художник появился на строительстве. Цех собирал очередной объем из типовых фундусов и специально изготовленных деталей. Художник со своей картинкой под мышкой был тут как бы лишним. Но он не спорил, не ругался. Он тихо подходил к мастерам и вежливо говорил:

— Вы знаете, вот тут у меня нарисовано не совсем так.

— А мы по лекалам делаем, а не по картинкам.

— А вот тут у вас немножко не так. Балясинка получилась не пузатая, а какая-то благородная.

— Балясинка как балясинка, что нам переделывать ее, что ли?

— Я не знаю,— растерянно говорил художник.— Но получается не по замыслу.

Наверное, если бы художник спорил и протестовал, строители быстро привели бы его в норму и объяснили разницу между произволом фантазии и жестокими требованиями производства. Но он был так беззащитен в своей простодушной приверженности эскизу, ругаться с ним казалось все равно что бить ребенка. Балясинку переделали. Бедные строители. Могли ли они предположить, что этот ребенок был из железа, из литой стали. Он еще сто, а может быть, двести раз будет подходить к ним и указывать на разные места своего эскиза.

— И тут вот не совсем то...

— Но это же мелочь! Ее и не разглядишь.

— А если оператор снимет крупно? И вот тут тоже...

Строители уже негодовали и ругались, но было поздно. К середине работы они сломались и потребовали постоянного присутствия Лемешева на площадке, чтобы никакая самая очевидная деталь не делалась без его участия.

То же самое происходило и в пошивочной мастерской, и в бутафорском цехе.

— Это же надо. С виду такой хлипкий, а вопьется, как клещ,— добродушно удивлялись на изготовлении реквизита.

Тут, правда, я столкнулся с другим аспек-

том его своеобразия. На часах Лемешева как бы отсутствует минутная стрелка. А часовая ходит взад-вперед, как хочет. Если он говорит, что будет в два часа, то может прийти в десять утра и обидится, что вас нет, а может быть, в четыре или к вечеру следующего дня. Это не означает, что он ленив или неуважителен к вам. Просто время в его сознании деформируется и обретает своеобразный личностный ритм и пластичность. С утра он встает с намерением идти на студию и на часок встает к мольберту размять руку, и время останавливается. Ему кажется, что прошел час, а прошел день, и наступил уже вечер. Надо бы пойти на студию... Но поздно — приходится ждать утра. Однако сегодня хорошо, как никогда, работается: не пописать ли еще немного? Лег на рассвете, проснулся к обеду и — бегом на студию. Торопится, чтобы не опоздать. Пришел с ощущением, что поспел к сроку. «Странные люди на студии. Кричат, ругаются, говорят, вчера работа из-за меня целый день стояла».

Но вот декорации стали собираться. Фрагменты театральных и архитектурных фантазий Пиранези мерцали из углов. Каменные плиты пола проросли кучками травы, напоминая современного романтика Корзу. Дух Рубенса и Ватто витал в павильоне. Цветы, тысячи цветов маленькими букетиками выглядывали отовсюду. С цветами была проблема, одна из множеств встающих перед художником, воображение которого не укладывается в смету.

— Цветы дорогие! Я не буду покупать! — негодовал директор.

— Давайте ночью соберем цветы с могил на кладбище,— предложил изворотливый ассистент.

Решение пришло как компромисс. Цветы купили, но недорого — в кладбищенском комбинате ритуальных услуг. Зато декорация выглядела точь-в-точь, как на эскизе. И актерам в ней было приятно, и оператору интересно. И моя фантазия возбуждалась, разогретая климатом среды.

После первого просмотра отснятого материала я вышел из зала в приподнятом настроении: «Что-то начинает возникать как конкретная реальность. Туманные намерения и мечты облекаются в ткань фильма». Группа тоже вышла из зала довольная, людям приятно, когда их усилия объединяются в осмысленную форму, имеющую отношение к искусству. Только художник с убитым видом глядел по сторонам поверх голов, стараясь ни с кем не встретиться взглядом.

Поначалу я этого не заметил и, зная его немногословность, подошел к нему:

— Ну как? — радостный тон моего вопроса помогал понять, какой ответ я сам готов дать.

Лемешев сокрушенно фыркнул:

— Слушай, Саша. Эти твои артисты всю декорацию загородили. Шныряют повсюду. Ты их как-то прибери.

— Это же прием во дворце! Там должно быть много людей.

— Не знаю,— безнадежно покачал головой Лемешев.— Табакова и Высоцкого у тебя полным-полно, а интерьеры размыты, детали не видны...

К слову сказать, специалисты по русской материальной культуре приводили фильм в качестве примера творческого выявления петровского барокко, его самобытности, выразительности, парадоксального синтеза разных культур.

Особый разговор о внимании Лемешева к детали.

В зубовских гравюрах отыскал он множество подробностей, которыми насытил декорации петровских зал и кораблей. Но деталь в гравюре как бы лишена фактуры, она существует в штриховом рисунке. Лемешев придавал деталям чувственную конкретность. Тусклая медь овального зеркала на стене под канделябром и широкая полоса алой муаровой ленты придавали стене живую убедительность. В недостроенном корабле стены крылись лаком, чтобы дрожали и поблескивали отражения огней масляных плошек в фонарях.

Легенда о том, что Лемешев рисует красивые картинки, а не функционально оправданные эскизы, рассеялась. Но, к сожалению, было и грустно негативное подтверждение этому. В декорации «Корабельная верфь» по первому плану четыре лошади должны были вращать кабестан — огромный горизонтальный ворот. Казалось бы, просто декоративная деталь. К сюжету отношения не имеет. Но она обладала одним неоценимым качеством. Крупная форма, которую можно свободно перемещать по кадру, и везде она дает жизнь, движение, ощущение эпохи.

Я приехал на строительство декорации за две недели до съемки проверить, как идут дела, и поразился, как красиво выглядел каркас корабля, как близок он к эскизу. Кабестан был еще не построен, но это

была мелочь по сравнению с проделанной работой. И я на радостях, под нажимом артели, строившей по договору эту декорацию, подписал акт о готовности. Разумеется, были даны все обещания довести дело до конца. Я уехал и увез Лемешева на съемку в Москву, а когда через две недели вернулся с группой, нашел декорацию точно в том виде, в котором оставил. Артельщики получили в руки подписанный мною договор и исчезли. Так без кабестана и снимали. Толкались по площадке никому не нужные четыре лошади. Декорация во многом утратила образ насыщенного суетой муравейника. Мне был дан хороший урок — не будь добреньким, не верь обещаниям, дожимай качество досуха.

В мировом кинематографе нет такой профессии «художник кино». Есть архитектор, декоратор. Человек, который строит и обставляет декорации. Художник в кино — это советская традиция. Она возникла на заре кинематографа как выражение чрезвычайно серьезного отношения к изобразительной стороне фильма, отличавшего гениев — основоположников кинематографа: Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина. В сегодняшней практике зачастую нет в фильме ни надобности, ни поля деятельности для художника-творца. Но когда в коллективе появляется талантливый мастер своего дела, как-то всегда для него оказывается дело, и уже нельзя себе представить фильма без такого художника, без его вклада в общую копилку идей.

А. Митта

ЛЕМЕШЕВ Игорь
1976
«Сказ про то, как царь Пётр Арапа женил». (совм. с Г. Кошелевым). Режиссер А. Митта, оператор В. Шувалов. «Мосфильм»

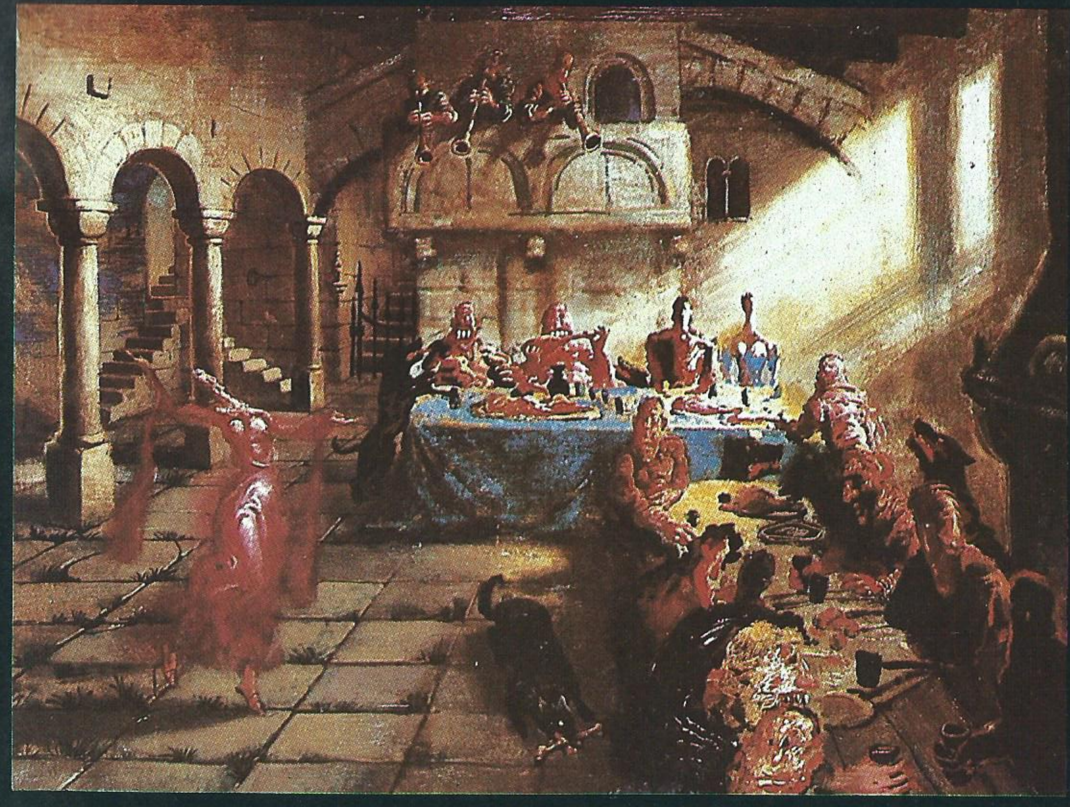
1984
«Мертвые души» (совм. с В. Фабриковым). По одноим. роману Н. В. Гоголя. Режиссер М. Швейцер, оператор Г. Фатхулин «Мосфильм», ТВ.



«Мертвые души»
Комната Собакевича



«Мнимый больной»



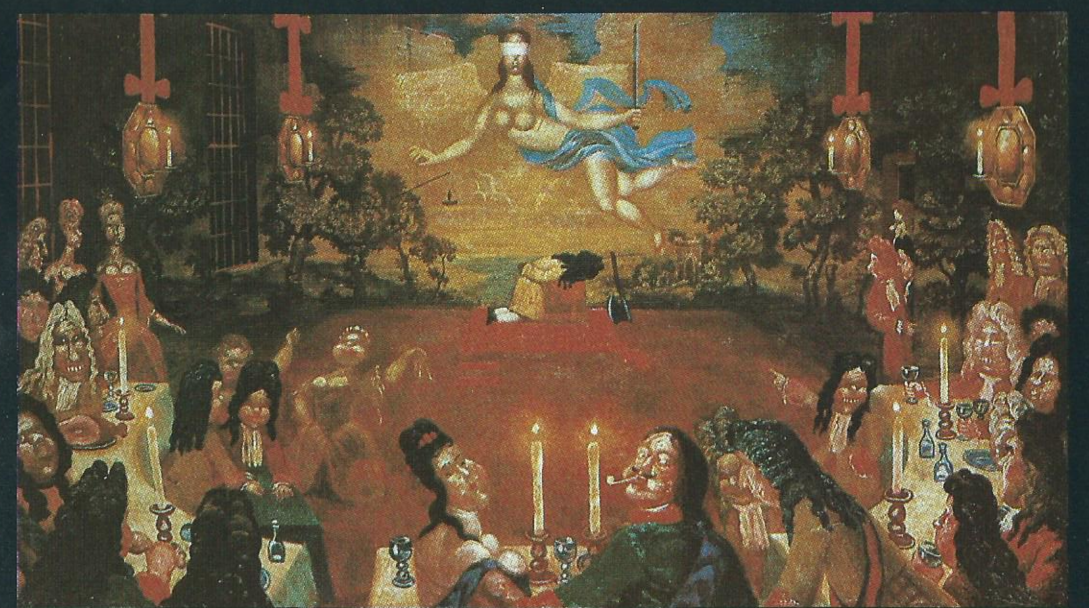
«Сказ про то, как царь Петр Арапа женил»

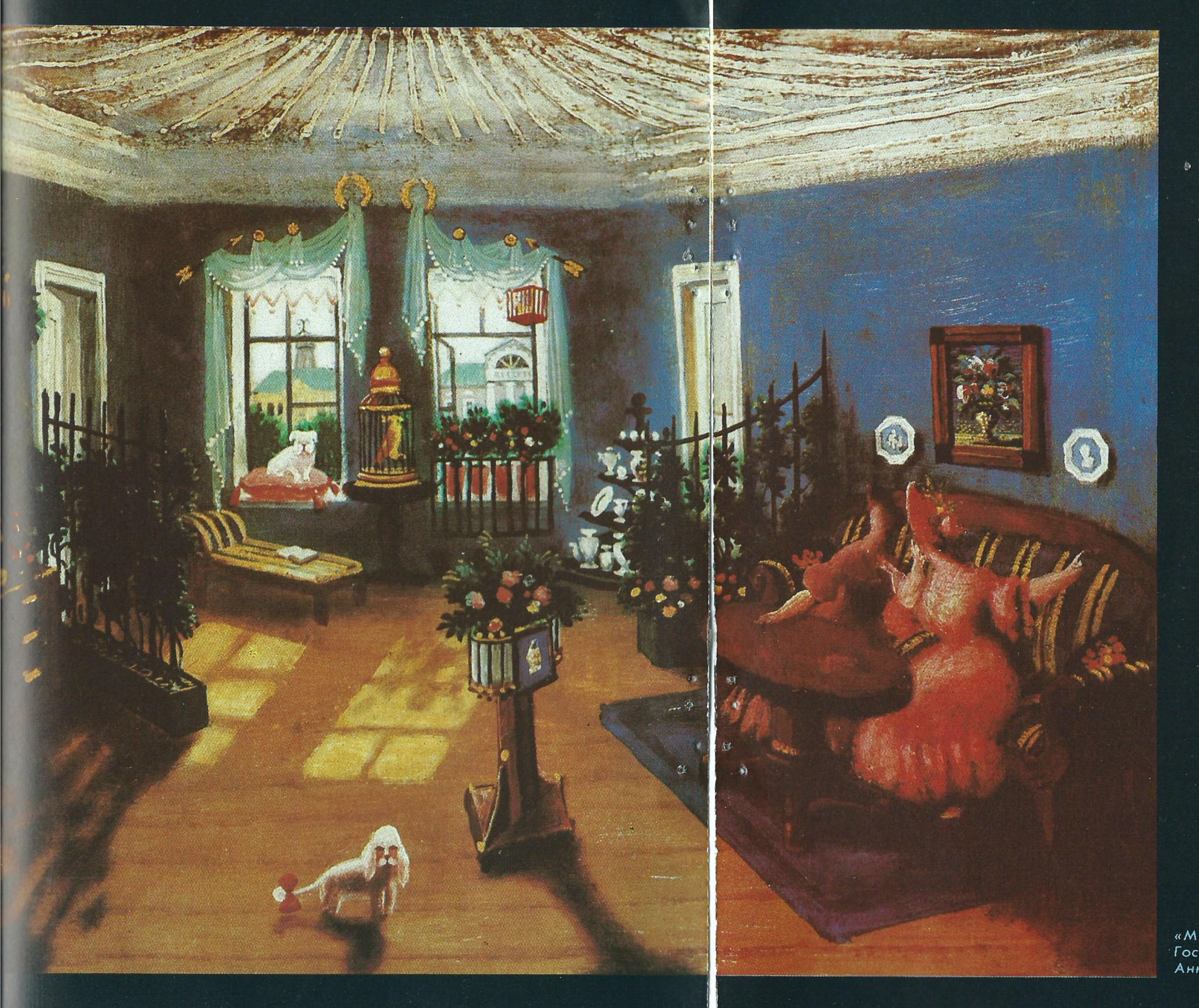


«Сказ про то, как царь Петр Арапа женил»
Ассамблея на корабле

«Сказ про то, как царь Петр Арапа женил»
Дворец Ягужинского

«Сказ про то, как царь Петр Арапа женил»
Персонаж





«Мертвые души»
Гостиная
Анны Георгиевны



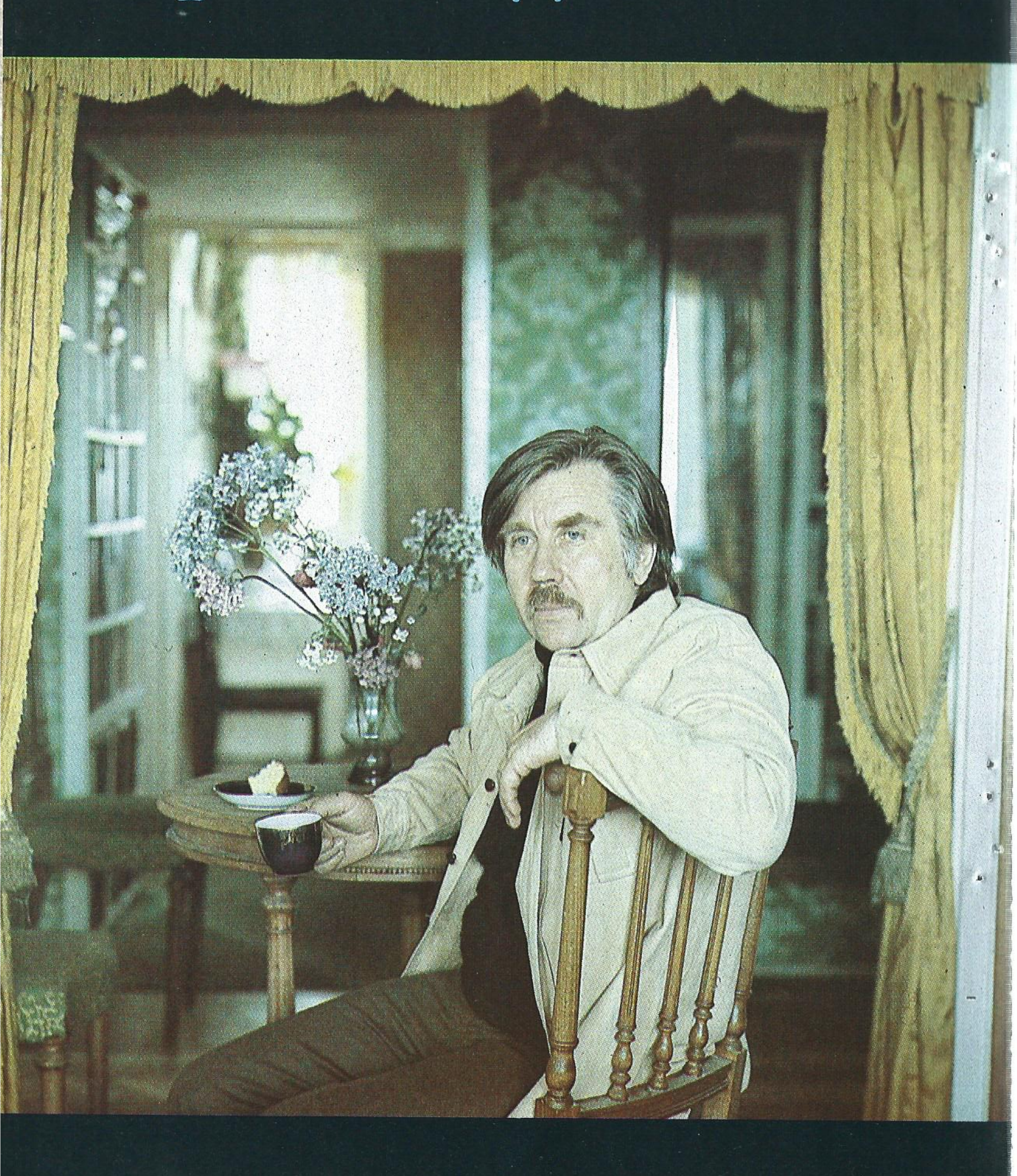
«Мертвые души»
Гостиная Коробочки

«Мертвые души»
Дворянское собрание

«Мертвые души»
Гостиная Манилова

«Мертвые души»
Трактир

юрий кладиенко



Список фильмов, над которыми довелось работать Ю. Кладиенко, поражает жанровым, стилистическим разнообразием, непохожестью режиссерских почерков. При всем желании тут невозможно выявить тематические или иные склонности художника. Экранизация, биографические, исторические, современные фильмы, мюзиклы, мелодрамы — эта кажущаяся непоследовательность художника в выборе фильмов объясняется очень просто: сценарий, над которым он соглашается работать, должен привлечь Кладиенко качеством литературного материала.

«Интересно делать прежде всего хорошую драматургию,— говорит Ю. Кладиенко.— Для меня важна суть, а не художнические фактуры. Конечно, когда перед тобой стоит дилемма: делать фильм по скучному сценарию о современности или по скучному же сценарию, но об истории, то естественно выбираешь фильм исторический — там можно хотя бы интересно сделать фактуры. Но ради одной «лепнины» — не соглашусь. Если передо мной хороший сценарий о нашем современнике, я, конечно, соглашусь. Страсти к свечам и широкополым шляпам у меня нет».

Есть и еще одна черта в характере художника, которая проливает свет на столь необычное разнообразие его творческих интересов,— стремление к контрастам. «То, к чему тянет в настоящий момент,— рассказывает Кладиенко,— зависит прежде всего от того, что делал только что. «Объедаешься» чем-то одним и по контрасту тянет к противоположности. Например, после «Анны Карениной» хотелось броситься на какой-то современный фильм. А после большой постановочной картины хочется делать маленькую, камерную».

Однако порой художнику приходится не последовательно сменять жанры и стили, а одновременно вести работу по очень разным фильмам. Так случилось в творческой практике Кладиенко совсем недавно, когда снималась картина «Рецепт ее молодости» и уже начался подготовительный период фильма «И жизнь, и слезы, и любовь...».

Фильм «Рецепт ее молодости», по мотивам пьесы К. Чапека «Средство Макропулоса», представляет собой рискованную и нельзя сказать, чтобы особенно удачную попытку режиссера Е. Гинзбурга создать легкое веселое действо на основе серьезной философской драматургии. Бенефисность фильма не соединилась с глубокой проблематикой литературного материала.

С точки зрения работы художника фильм интересен тем, что в нем с очевидностью отразились оба пласта кинопо- 137 вествования — авторский и режиссерский.

Действие фильма начинается в исторически точном интерьере прошлого века, в котором поражает разве что некоторая странность, нефункциональность отдельных деталей обстановки: в кабинете адвоката все время обнаруживаются какие-то потайные двери, ложные книжные шкафы, в которых почему-то оказывается мантия или что-нибудь столь же неожиданное и неподходящее.

Но вдруг весь этот псевдореалистический интерьер исчезает, тает в воздухе вместе с изумленными персонажами, и одна Эмилия Марти оказывается в некоем условном пространстве, которое в процессе работы авторы называли «Площадью с балаганами». Тут действительно есть и балаганы, и цирки-шапито, и куда-то ввысь ведущие лестницы, и толпа праздничных карнавальных масок, приветствующих появление героини.

На соединении этих двух стилистических пластов и строится изобразительное решение фильма. Причем балаганные мотивы постепенно с развитием действия начинают оказывать все большее влияние на реальные эпизоды. Карнавальные маски сквозь зеркальную поверхность заглядывают в театральную уборную Марти, заговаривают с ней. Своей вершины эта тенденция достигает в декорации номера гостиницы госпожи Марти, где жанр мюзикла вносит в обстановку некую дополнительную парадность, нарядность, избыточную роскошь.

Изобилие подсвечников, кресел, перьев, платьев, канделябров в какой-то момент, кажется, должно перелиться через край, но даже бассейн посреди гостиничного номера представляется нам вполне уместным в этом пиршестве неуемной фантазии художника.

В эскизах Кладиенко прослеживается та двойственность, которая была потом воплощена режиссером в изобразительном ряде фильма. Стихия мюзикла то скрывается за мнимореалистическим интерьером конторы адвоката, то прорывается откровенной условностью в причудливой площади с балаганами.

Параллельная работа Кладиенко над фильмом Н. Губенко «И жизнь, и слезы, и любовь...» потребовала от художника совершенно иных красок, иного настроения. В противовес зрелищной чрезмерности «Рецепта...» художник обыгрывал здесь нюансы, полутона. Если у Гинзбурга перебор предметов обстановки, нарочитая вычурность нарядов была принципом изобразительного решения, то в фильме Губенко, наоборот, значение приобретала каждая мелочь, и малейшая неточность художника тут же резким диссонансом отозвалась бы на всем строе киноповествования.

О фильме «И жизнь, и слезы, и любовь...» написано немало. В статьях мы найдем достаточно единодушное признание удачи режиссера в подступе к нелегкой, нечастой в нашем кино теме старости. Н. Губенко дерзнул подойти к проблемам, о которых мы привыкли умалчивать, так близко, судить о них так прямо и с таким запасом (как это ни покажется странным в таком контексте) жизнелюбия, что избранный им тон разговора кажется единственно возможным, единственно правомерным.

Но есть еще один аспект этой картины, который хочется особенно отметить, не дать его затушевать комплиментами в адрес прочих достоинств фильма: так же бережно и внимательно, как к своим героям, режиссер относится и ко всему образному миру ленты.

Не часто случается, чтобы художники кино восторженно рассказывали о своей работе с режиссером. На этой картине произошло то редкое слияние двух дарований, которое и дало на экране великолепный пластический образ фильма. Вот, например, что сказал о работе над фильмом в интервью журналу «Советский фильм» Н. Губенко: «Сложность была в том, что в картине нет сюжета в привычном понимании: есть духовное движение, связанное с появлением нового человека — главного врача Варвары Дмитриевны Волошиной. И весь облик старой подмосковной усадьбы преображается: постепенно вытесняется казенщина, происходит «очеловечивание» условий жизни пожилых людей. Естественно, мы сталкивались с определенными трудностями, иногда приходилось трансформировать интерьер — и здесь наш художник показал себя отличным производственником. Кладиенко из «ничего» может сделать «что-то» в кратчайшие сроки. Есть художники, которые замечательно передают идею в эскизах, но не решают ее до конца на съемочной площадке. Юрий же прекрасно справляется и с овеществлением натуры».

Кладиенко действительно всегда сам доводит свой замысел до конкретного воплощения в мельчайших деталях. Дом престарелых, в котором происходит действие фильма, стал одним из его главных действующих лиц. Художник нашел настоящий дом, который, правда, внутри был потом почти полностью переделан под его руководством. Благодаря тому, что весь фильм снимался в подлинном особняке с возможностью выйти непосредственно из интерьера на улицу, в фильме и достигнуто то удивительное взаимопроникновение жизни стариков и природы, созвучность их существования с законами естества. Много раз в кадр попадает огромное сухое дерево, которое ассоциируется в нашем восприятии и с неумолимой старостью, и со стойкостью живого существа, несмотря на грядущий скоро уход. Оно величественно в своем одиночестве. Столь необычное дерево, не случайно появляющееся в кадре и добавляющее новые краски в режиссерский замысел картины, было специально привезено на место съемок. Когда речь заходит об удачном образном решении, для режиссера, как и для художника, не существует мелочей, и трудности производства не вынуждают их к случайным решениям.

Есть два варианта отношения режиссеров к кинодекорациям: можно показать ее фоном действия, акцентируя внимание на актерской игре, а можно обыгрывать детали и предметы. Именно по этому пути пошел Губенко, имея талантливого и чуткого союзника в лице художника. Поэтому понадобилось подбирать не какие попало, а подлинные старые фотографии, чтобы зритель заметил сходство с исполнителями, поверил в происходящее, глубже погрузился бы в атмосферу повествования. Каждой вещи режиссер и художник придумывали биографию, и от этого она находила свое единственное место в картине и несла с собой ауру подлинности.

Мир вещей — одна из важнейших тем фильма, которая последовательно проведена режиссером почти в каждом кадре. Любой предмет в комнатах ее обитателей очень важен для их владельцев, которые

с помощью любимых вещей словно пытаются удержать время, возвратить его, не дать прошедшему исчезнуть из памяти.

Это внимание режиссера к жизни вещей на экране вдохновило художника на создание целой серии тонких, настроенческих натюрмортов, которые нередко не только привлекают наше внимание на втором — третьем планах совершенно особой атмосферой, возникающей благодаря их присутствию, но и часто становятся единственным содержанием кадра.

Н. Губенко не боится оставлять кадр «пустым», лишенным человеческого присутствия. В натюрмортах и пейзажах, где неодушевленный мир оживает, рассказывает нам о чем-то своем, режиссер стремится постичь вместе с нами таинство жизни, научиться ценить каждый миг прекрасного, который в изобилии дарит нам природа.

Капли утренней росы, поблескивающие в лучах солнца на оконной решетке, осенний цветок на подоконнике, фотографии на стенах в комнате старой актрисы,— все становится объектом пристального внимания режиссера. Такие кадры, воспринимающиеся как своеобразные паузы в повествовании,— в чем-то сродни лирическим отступлениям в прозе — задают особый, чуть замедленный ритм всей картине, «втягивают» нас в ее пространство и заставляют вглядываться в каждый кадр, вслушиваться в интонацию каждого слова.

Насколько много внес в картину художник, мы можем понять, познакомившись с его эскизами, в которых заложена та неторопливая интонация вслушивания в истинный смысл происходящего, что покоряет нас в фильме. Изображая на эскизах дом, комнаты главных героев, художник очень редко включает в композиции человеческие фигуры. Не то чтобы это излюбленная манера Кладиенко — на его эскизах к другим фильмам мы встретим немало персонажей,— просто в данном случае художнику хотелось передать ощущение одушевленности интерьеров, особой, небезразличной их роли в этом рассказе.

Впереди — новые работы: кое-что уже начато, другие замыслы еще только начинают обретать свою плоть в зарисовках и набросках. Художник не знает творческих простоев, фильм следует за фильмом, иногда даже захлестывая друг друга, оставляя мало времени для эскизов. В каждом фильме он находит какую-то новую стилистику, единственный вариант изобразительного решения, так что трудно предположить, в каком облике художник предстанет в эскизах к своей следующей картине.

И. Светлова

КЛАДИЕНКО Юрий
Заслуженный художник РСФСР (1980)
1961
«Маленькие истории о детях, которые...» (совм. с Р. Мурадяном). Режиссеры М. Махмудов, А. Хамраев, оператор П. Терпсихоров. «Таджикфильм»
1963
«Непридуманная история». По мотивам рассказа Н. Зверева «Что человеку надо». Режиссер В. Герасимов, оператор Г. Пышкова. «Мосфильм»
1965
«Мы русский народ» (совм. с Н. Усачевым). Режиссер В. Строева, операторы А. Эгина, В. Домбровский. «Мосфильм», 2 серии
1966
«По тонкому льду». По мотивам одноим. повести Г. Брянцева. Режиссер Д. Вятич-Бережных, оператор Н. Олоновский. «Мосфильм»
1967
«Анна Каренина» (совм. с А. Борисовым). По одноим. роману Л. Н. Толстого. Режиссер А. Зархи, оператор Л. Калашников. «Мосфильм», 2 серии
1969
«Чайковский» (совм. с А. Борисовым). Режиссер И. Таланкин, оператор М. Пилихина. «Мосфильм»
1970
«Кремлевские куранты». По одноим. пьесе Н. Погодина. Режиссер В. Георгиев, оператор В. Нахабцев. «Мосфильм»
1972
«Укрощение огня» Режиссер Д. Храбровицкий, оператор С. Вронский. «Мосфильм», 2 серии
1973
«Жизнь на грешной земле». По повести А. Иванова. Режиссер С. Туманов, оператор П. Терпсихоров. «Мосфильм»
1974
«Москва, любовь моя» Режиссер А. Митта, оператор В. Нахабцев. «Мосфильм» (СССР), «Тахо-Эйга» (Япония)
1975
«Повесть о человеческом сердце» Режиссер Д. Храбровицкий, оператор А. Мукасей. «Мосфильм», 2 серии
1978
«Хождение по мукам». По одноим. роману А. Н. Толстого. Режиссер В. Ордынский, оператор Н. Васильков. «Мосфильм», ТВ
1980
«Антарктическая повесть». Режиссер С. Тарасов, оператор М. Крапцов. «Мосфильм», ТВ.
1981
«Через Гоби и Хинган» (совм. с О. Мягмаром). Режиссеры В. Ордынский, Б. Сумху, операторы Н. Васильков, Ж. Асалбай. «Мосфильм» (СССР), «Монголкино» (МНР), при участии «ДЕФА» (ГДР)
1983
«Рецепт ее молодости» По мотивам пьесы К. Чапека «Средство Макропулоса». Режиссер Е. Гинзбург, оператор Г. Абрамян. «Мосфильм»
1984
«И жизнь, и слезы, и любовь...». Режиссер Н. Губенко, оператор Л. Калашников. «Мосфильм»

юрий кладиенко



«Анна Каренина»
Бологое



«Айвенго»
Турнир.
Неосуществленная
постановка



«Айвенго»
Хижина отшельника.
Неосуществленная
постановка

«Аннушка»
Неосуществленная
постановка



«Хождение
по мукам»

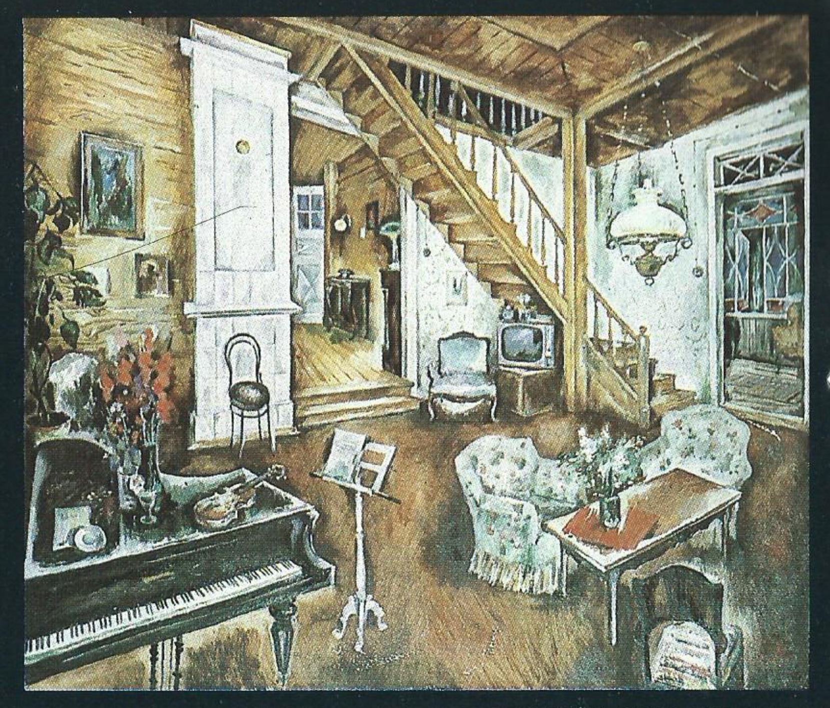




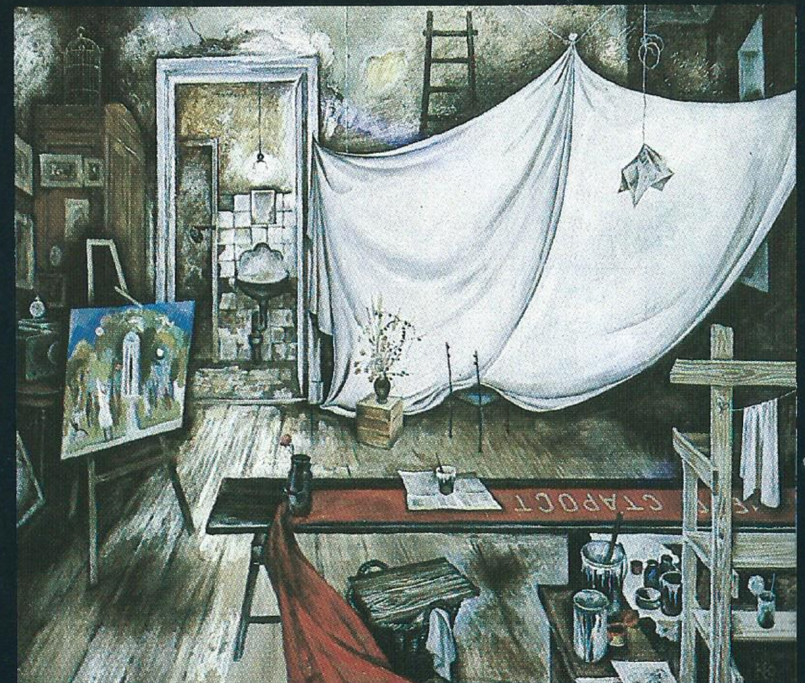
«Рецепт ее молодости»
Гостиница

«Рецепт ее молодости»
Площадь с балаганами

«Хождение по мукам»
Квартира Екатерины Алексеевны

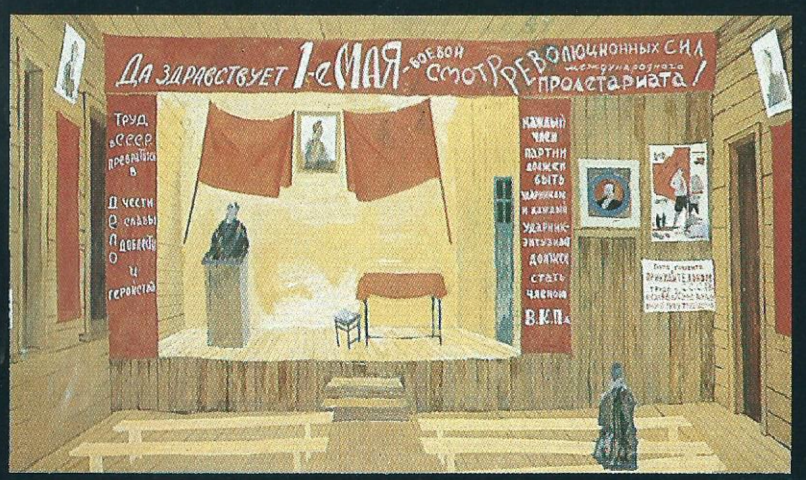


«Повесть о человеческом сердце»
Квартира Крылова



«И жизнь, и слезы, и любовь»

«Аннушка»
Кабинет.
Неосуществленная
постановка



«Укрощение огня»
Клуб

борис бланк



«Я много лет работаю в Большом театре и никак не могу узнать этот зал,— по-моему, это что-то другое,— сказал известный театральный художник В. Рындин, посмотрев эскиз Б. Бланка к фильму «Шестое июля».— Где ярусы, где золото лож и нарядное величие зала?!»

Он был прав. На эскизе — сцена с гигантским транспарантом «V съезд Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов», две портальные ложи, огромное черное пространство зала с едва мерцающими в табачном дыму бра и... лица, лица, лица. Это не столько зал Большого театра, где проходили заседания съезда, сколько образ этого времени, сурового, обожженного, страстного.

Это был ключ к изобразительному стилю, к тональности фильма. Старая хроника подсказала этот ключ: плохая пленка, мало света, приходилось фиксировать только главное, не очень заботясь о проработке антуража, но обязательны были лица людей, творивших великую эпоху. Мы как-то сразу, единым духом приняли этот метод видения эпохи. Страсть эпохи, ее напряженный драматизм — вот главное.

Многие из видевших нашу декорацию «Зал заседания V съезда Советов» пугали меня: «Ну как ты будешь все это снимать? Это же чистой воды условный театр — сцена, две ложи, а все остальное — гигантское пространство черного бархата... Да и вообще, так в кино не строят!..» А вот я сразу влюбился в эту декорацию, потому что она была не декорацией, а целым миром, она тут же стала и моим миром. Мы пришли с Борисом Бланком к ней как бы с разных сторон, но именно такой мир нужен был нам обоим. Вновь вернувшиеся к нам из кино 20-х годов поразительные возможности черного бархата, дававшего бесконечность пространства, в сочетании с резкой боковой пересветкой лиц и сильным контровым светом создавали атмосферу борьбы идей, страсти, самоотречения во имя великого дела. И как хорошо в этой густоте смотрелась деталь, и быт становился символом, образом!

Казалось бы, предельная условность, а вот вышел фильм — и стали говорить о документальности его изображения. Документальность, созданная не натуральным подражанием хронике, а средствами искусства, строгого отбора, ощущением характера, тональности времени — вот что с отвагой таланта и молодости (это был всего пятый год после окончания ВГИКа) привнес Борис Бланк в наш фильм.

И еще один пример — в подготовке к фильму «Самый жаркий месяц» я понял, что для съемки ключевых актерских сцен необходимо построить мартеновский цех в павильоне. Бредовая идея! Печи, литье металла, мощные конструкции и, наконец, колоссальная площадь цеха, не сравнимая ни с одним павильоном студии. Мы едем на «Азовсталь», изучаем цех, и мне кажется, что Борис не очень внимателен к деталям, технологии, а ведь все это надо строить.

Но он в это время искал что-то другое. Это другое — какое-то самое главное впечатление от цеха. Борис сказал: «Когда поднимается заслонка печи, огонь становится подобием солнца, он затмевает все, остаются только мерцающие, как слабые приборы, верхние окна, да выхваченные как бы из тьмы отдельные детали цеха... и... пар».

И вот художник, режиссер и операторы собираются и начинают «сочинять» декорацию. Окна — это взятые в металлическую конструкцию приборы, провалы стен — черный бархат, поднимающаяся заслонка печи — это мощные приборы, светящие в кадр в сочетании с пиротехникой, несколько тщательно отфактуренных деталей (разливочный ковш, три металлических фермы, фасад печи), открытый задымленный коллектор павильона, дающий пространственную глубину, и «серпантинная» пиротехника по первому плану. И когда наши опытные металлурги-консультанты смотрели материал, у них не было и тени сомнения, что это снималось в настоящем цехе. Но ведь это была лишь образная структура, «ощущение» цеха, созданное достаточно условными средствами.

Борис Бланк превосходно владеет этим «ощущением», он остро чувствует настрой среды и фильма в целом. Интересно, что декорация «Цех» была снята до съемок мартеновского цеха на «Азовстали», и именно декорация определила изобразительный характер сцен в цехе.

Для меня фильм рождается на бумаге, я не могу приступить к съемкам, пока не нарисован каждый кадр, раскадровка для меня — не просто поиск пластики, нет,— это способ проверки литературы, а главное — поиск так называемого «музыкального» ритма картины. И вот в работе над раскадровкой Борис — замечательный

партнер, умеющий видеть не только изобразительную пластику фильма, но и фильм в целом, анализировать его режиссерские и даже музыкальные возможности.

Работа с Борисом над раскадровкой — большое наслаждение. Он умеет не только видеть и предлагать свое решение, он еще и чутко «слышит» режиссера, понимает его устремления и меру возможностей. Помните распространенную поговорку: «Художник, как собака, все понимает, а высказать не может». К Борису она совершенно неприменима — он превосходно формулирует мысль, задачу, умеет четко и ясно высказать свое отношение к обсуждаемому предмету, он прекрасный собеседник. Я считаю, эти качества необходимы художнику, работающему в драматургии. Кстати, это помогает Борису легко устанавливать контакт не только с творческой группой, но и с исполнителями — строителями декораций, бутафорами, малярами, а это в нашем деле немаловажно.

В нашей совместной с Борисом творческой жизни немало фильмов («Шестое июля», «Чайка», «Самый жаркий месяц», «Собственное мнение», «Стакан воды»). Не всегда наши мнения и оценки совпадали, но всегда мне было интересно с ним работать.

Вот уже 20 лет нашей дружбе. И все эти 20 лет я внимательно слежу и за его работой с другими режиссерами в кино и театре, и за тем, что он пишет в мастерской, как складывается его жизнь. Я даже помню его первую неудачную попытку вступить в Союз художников, когда Борис напугал членов бюро секции художников театра и кино свернутыми в рулон, никак не оформленными, в нарушение всех традиций МОСХа, эскизами и шаржированными портретами. Однако что-то все-таки привлекло в молодом художнике его коллег, и Борису предложили, приведя в должный порядок работы, прийти через неделю, а не через год, как обычно, и он был принят.

Теперь все это далекое прошлое, но поначалу его отношения с коллегами-художниками складывались весьма сложно. Была в этом и его вина. При удивительной широте взглядов и интересов Борис к собственному эскизу относился лишь как к фиксации идеи, мысли, что приводило к известному схематизму, хотя в этих эскизах и была определенная лихость.

Но вот происходит резкий перелом в отношении Бориса к эскизам. Меняется форма исполнения эскизов. Как будто это другой человек — такое проникновение вглубь, в ощущение среды... Сгущается, становится напряженнее цвет, исчезает поверхностный натурализм формы. Художник средствами чистой пластики и цвета решает образную мысль, очищает ее от литературщины и иллюстративности. Его эскизы приобретают уже самостоятельный характер, и дело тут не в том, что художник шлифует эскиз до состояния живописной картины; нет, этой самоцельности его эскизы лишены.

Отдельно взятый эскиз вроде недосказан, иногда будто и недоделан, и уж, во всяком случае, в нем часто отсутствует то, что принято называть «товарным» видом произведения. А вот выставленные вместе, они создают необычайной напряженности мироощущение, я бы сказал, «мир Бланка» со свойственными ему, и только ему, особенностями: крупной, широкой лепкой объема и детали, густой цветовой палитрой с резко контрастными черными или белыми фигурами. Иногда они производят эпатажное впечатление, но, несмотря на цветовую локальность и некоторую непрописанность, они по-своему живописны. А главное — они необычайно живые, не бытовой, но особой духовной и динамической жизнью. Форма эскиза рождается у художника непосредственно в процессе написания и является выражением его художественной сути, а не сформулированным представлением о форме как таковой.

Вот эскиз к «Самому жаркому месяцу» — комната сталевара-ветерана — теплый эскиз, аскетично монохромный, рядом с черно-коричневым провалом окна торжественно-белые люди и, словно капля крови, маленькая красная фанерная звездочка на стене с фотографией погибшего сына. А рядом прихотливый, густой, даже чуть вычурный, как бы заплетающийся, переполненный модерном эскиз «Театр Шатле» к фильму «Анна Павлова».

Диапазон тематический, композиционный, цветовой чрезвычайно велик. И все-таки есть что-то позволяющее при бесконечном разнообразии тем и пластических вариантов безошибочно определить «бланковский стиль». Это прежде всего чрезвычайная концентрация образного чувства картины для спектакля и какая-то отважная ярость контрастов. Случается, правда, что эту чрезвычайность видения не выдержи-

вает драматургия, потому что Борис, как, впрочем, и я, всегда стремится увидеть в ней больше, чем (как это нередко бывает) в данной драматургии заложено. Но от этого не застрахован ни один по-настоящему талантливый художник, работающий в кинематографе и театре.

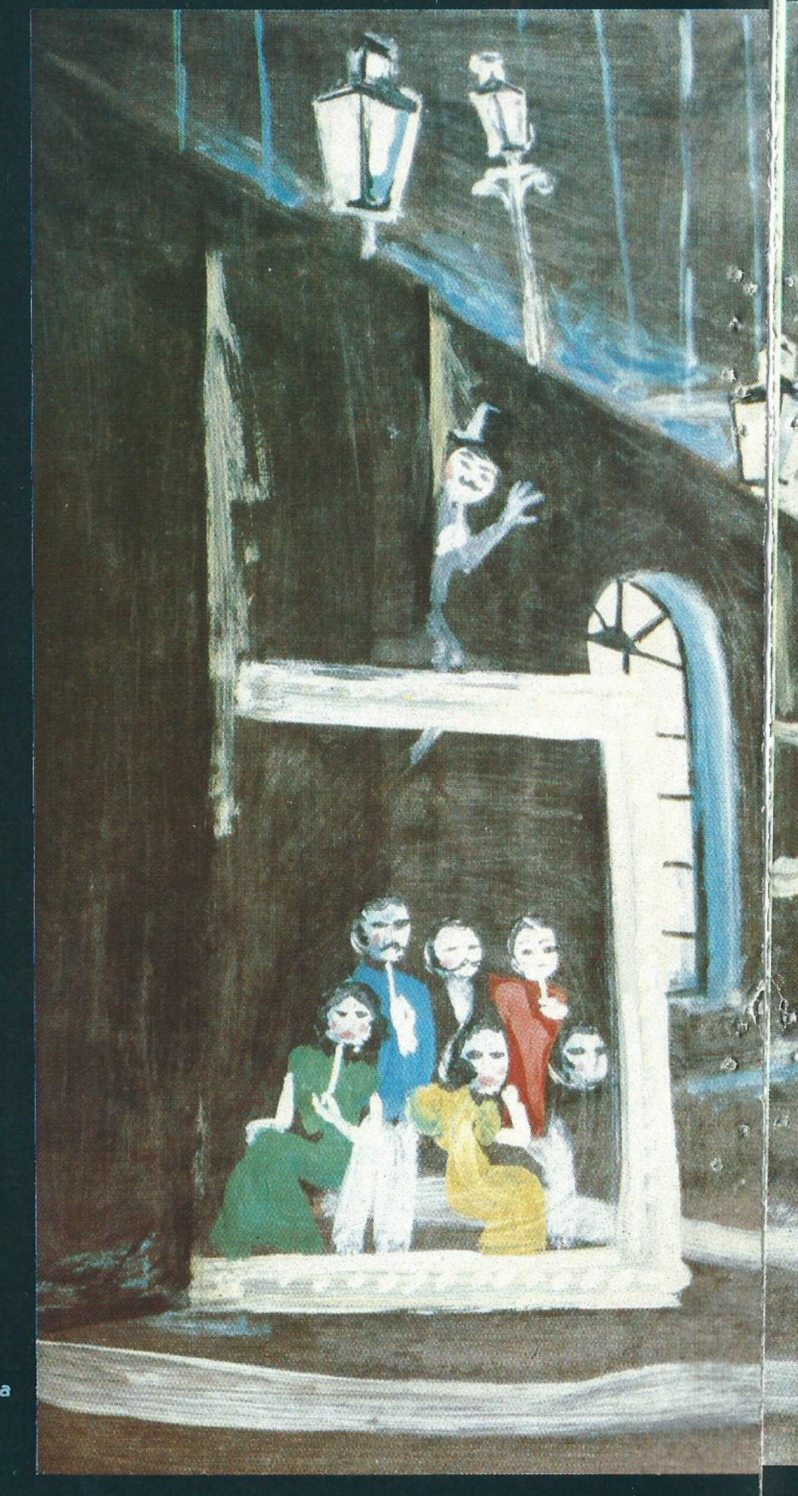
Окончив в 1963 году с отличием художественный факультет ВГИКа, Борис Бланк работает на киностудии «Мосфильм». Велика его кинобиография, однако он много и успешно работает и в театре. Вспомним хотя бы такие знаменитые в свое время спектакли, как «Обыкновенная история» в «Современнике», «Добрый человек из Сезуана» на Таганке, «Гусиное перо» в Центральном детском театре, спектакли, поставленные в Софии, Брно, Магдебурге. В его эскизах остро ощущается это взаимопроникновение жанров — масштабной динамики и конкретности в сочетании с театральной праздничностью и метафоричностью.

Хочу пожелать Борису и дальше не изменять своему же девизу: «никакой предвзятости, только живое ощущение». И работать много и очень много, а для друзей и почитателей оставаться всегда мудрым и обаятельным. А зрителю, встретившемуся с эскизами Бориса на выставках, я бы пожелал не обманываться видимой простотой формы, а всмотреться в них повнимательней, чтобы ощутить присутствие незаурядной и сложной личности художника, создавшего эти эскизы.

Ю. Карасик

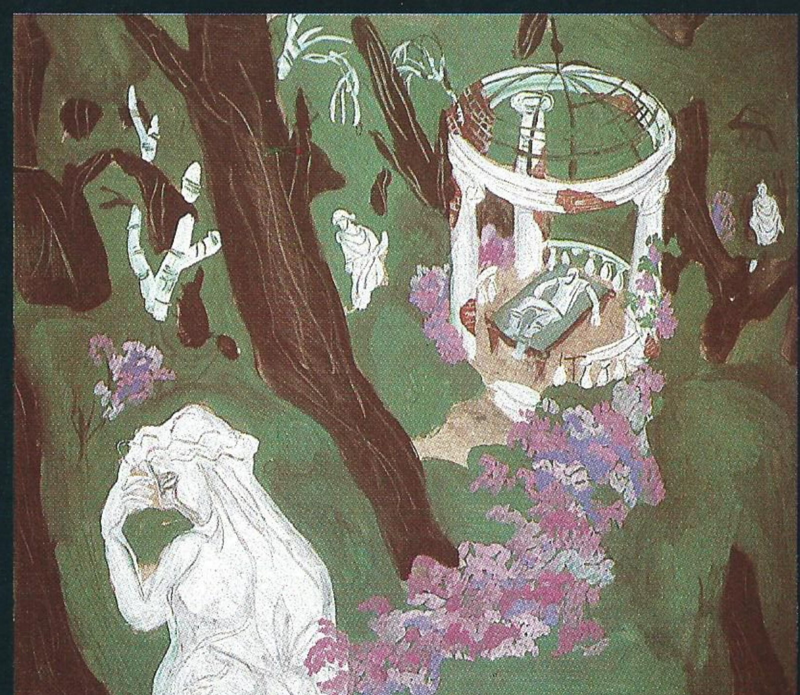
БЛАНК Борис
Заслуженный художник РСФСР (1980)
1964
«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». Совм. с В. Камским. Режиссер Э. Климов, оператор А. Кузнецов. «Мосфильм»
1965
«Похождения зубного врача» (совм. с В. Камским). Режиссер Э. Климов, оператор С. Рубашкин. «Мосфильм»
1966
«Дядюшкин сон» (совм. с В. Камским). По одноим. повести Ф. М. Достоевского. Режиссер К. Воинов, оператор Г. Куприянов. «Мосфильм»
1967
«Арена». Совм. с В. Камским. Режиссер С. Самсонов, оператор Н. Большаков. «Мосфильм»
1968
«Шестое июля» Режиссер Ю. Карасик «Мосфильм»
1969
«Гори, гори, моя звезда». Режиссер А. Митта, оператор Ю. Сокол. «Мосфильм»
1971
«Чайка». По одноим. пьесе А. Чехова. Режиссер Ю. Карасик, «Мосфильм»
«Сестра музыканта». По повести А. Алексина «Мой брат играет на кларнете». Режиссеры П. и И. Хомские. «Мосфильм»
1972
«Человек на своем месте». Режиссер А. Сахаров. «Мосфильм»
1974
«Самый жаркий месяц» Режиссер Ю. Карасик, операторы И. Миньковецкий, В. Шувалов. «Мосфильм»
1975
«Пузырьки». Режиссер В. Кремнёв, оператор Э. Гулидов. «Мосфильм»
1976
«Розыгрыш». Режиссер В. Меньшов, оператор М. Биц. «Мосфильм»
«Собственное мнение». Режиссер Ю. Карасик, оператор А. Кузнецов. «Мосфильм»
1978
«Мой ласковый и нежный зверь». По мотивам повести А. П. Чехова «Драма на охоте». Режиссер Э. Лотяну, оператор А. Петрицкий. «Мосфильм»
1978
«Любовь моя, печаль моя» (совм. с Б. Немечеком, В. Кирсом). По мотивам пьесы Назыма Хикмета «Легенда о любви». Режиссер А. Ибрагимов, оператор К. Петриченко. «Мосфильм» (СССР), «Туграфильм» (Турция)
1979
«Стакан воды». По мотивам одноим. пьесы О.-Э. Скриба. Режиссер Ю. Карасик, оператор В. Чухнов. «Мосфильм», ТВ, 2 серии
1981
«Кто заплатит за удачу» (совм. с В. Фабриковым). Режиссер К. Худяков, оператор В. Шувалов. «Мосфильм»
1982
«С вечера и до полудня». Режиссер К. Худяков, операторы Э. Гулидов, В. Пиганов. «Мосфильм», ТВ, 2 серии
«Что можно Кузенкову?» По мотивам одноим. очерка В. Липатова. Новелла в киноальманахе «Молодость» № 4 «Что можно Кузенкову?» Режиссер Н. Скуйбин, оператор Н. Ардашников. «Мосфильм»
1983
«Анна Павлова» Режиссер Э. Лотяну, операторы Е. Гуслинский, В. Нахабцев. «Мосфильм» (СССР), «Посейдон филмз» (Англия), «ИКАИК» (Куба), «Космос-фильм» (Франция).
«Ложь на длинных ногах». По произведению Э. де Филиппо. Режиссеры В. Андреев, В. Храмов, оператор Г. Криницкий. Т/О «Экран», 2 серии

борис бланк



Опера Вайнберга «Портрет» Брно (ЧССР). Сценография

«Шестое июля»
В германском
посольстве

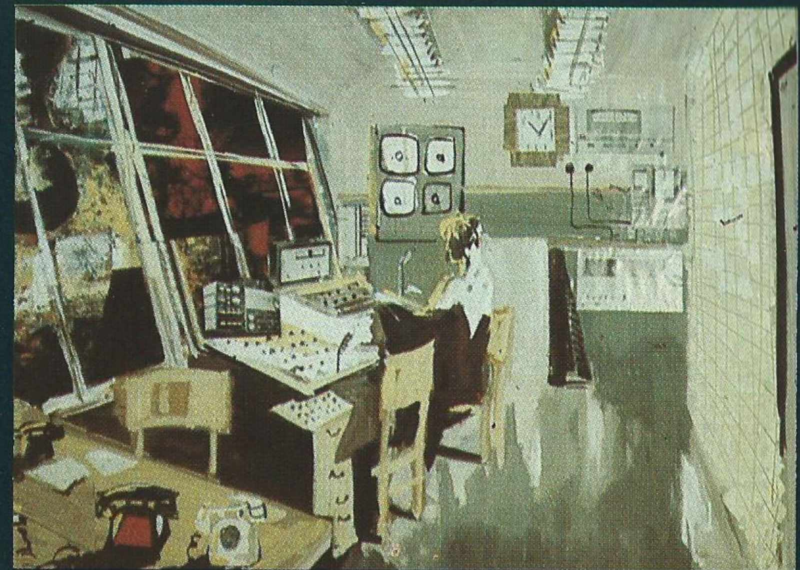


«Мой ласковый и
нежный зверь»
Парк

«Гори, гори, моя звезда...»

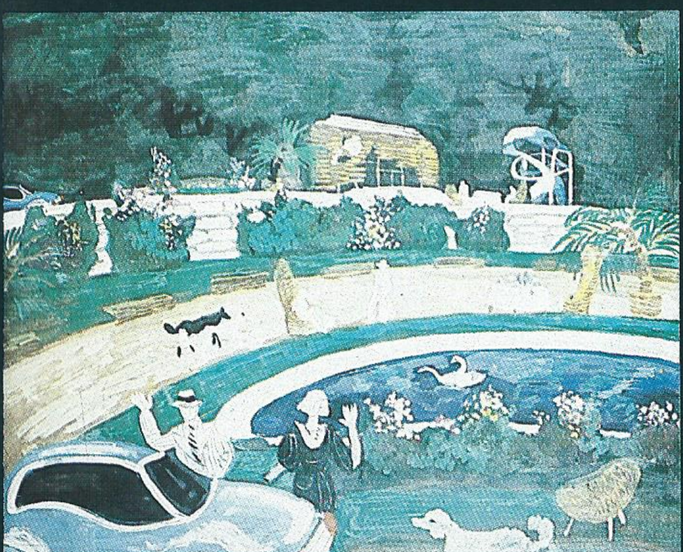


«Божественная Анна»
Театр Шатле



«Самый жаркий месяц»
Диспетчерская

«Старый Новый год»
Баня

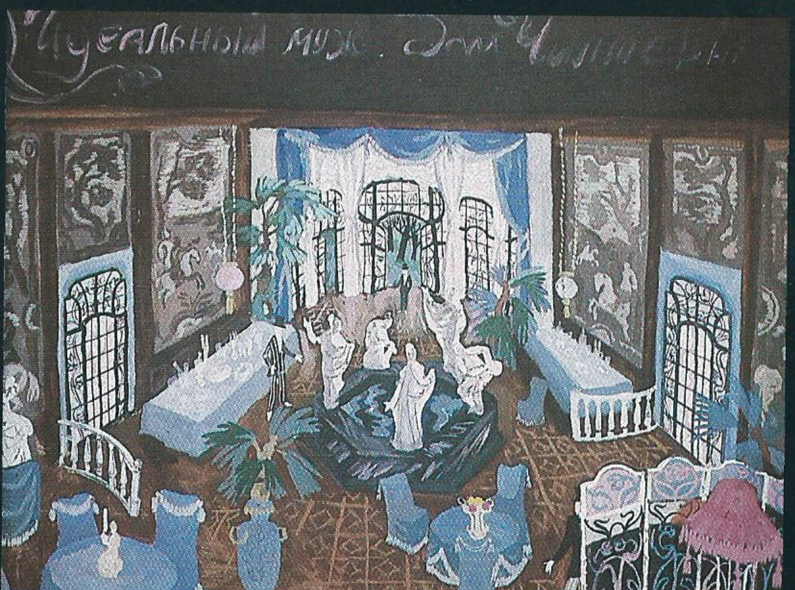


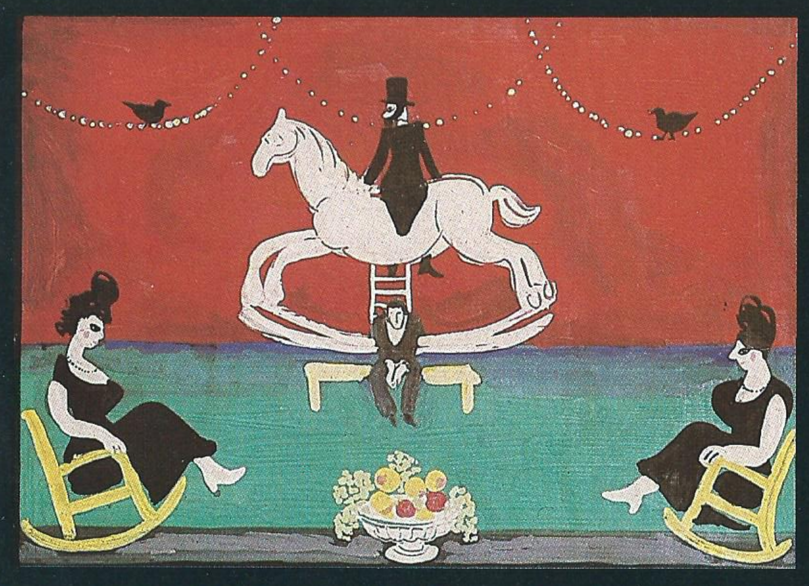
«Самый жаркий месяц»
Квартира ветерана

«Возвращение доктора»
Вилла

«Вне времени»
Кабинет.
Неосуществленная
постановка

«Идеальный муж»
Дом Чилтерна

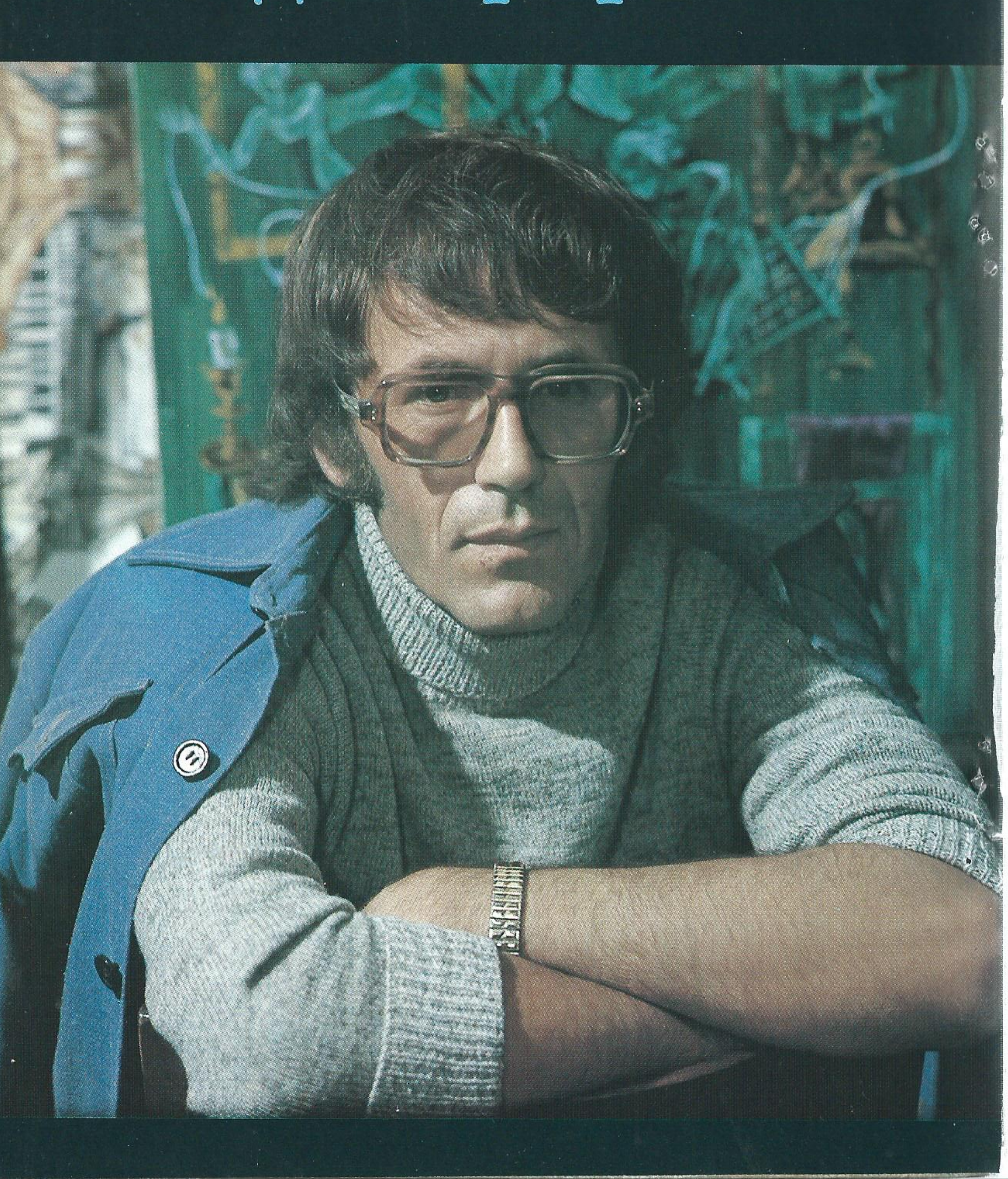




«Женитьба»
Сценография

«Божественная Анна»
Кабинет Дандре

владимир аронин



Начиная разговор о художнике Владимире Аронине, хотелось бы сразу сказать, что эскиз художника является лабораторией разработки всех пластических средств изображения и воздействия. На этом этапе еще можно вычленить его работу из суммы усилий создателей фильма, но и то только с целью более конкретного разговора о роли эскизов. «Еще до зренья, в темноте», в дни, когда только начинается конкретизироваться будущий пластический, зрительный ряд фильма, в эти дни, когда режиссер и оператор рукой художника начинают переходить от понятий, выраженных словом, к неограниченным возможностям несловесных выразительных средств, в эти дни создания фильма «визуальное мышление» художника становится главенствующим. На всех последующих этапах работа художника является невычленяемой частью изобразительно-смыслового ряда. Пластика, впервые представленная в эскизах, в готовом фильме формируется цветом и светом, движением камеры, свойствами оптики. Неотъемлемой частью смыслообразующего изображения становятся актеры и система монтажа картины. Вот тут можно закольцевать проблему, так как все вышесказанное может быть заложено уже в эскизе.

Уместно вспомнить, что созданию эскизов предшествует застольная работа триады — режиссера, оператора, художника.

Аронин называет себя человеком съемочной площадки, то есть художником, без остатка растворяющимся в процессе. Исповедование «процесса» или «результата» во многом определяет личность художника. Сложность исследования работы такого кинохудожника очевидно выступает в сравнении с работой сценографа.

Театральная декорация есть никем не изменяемая образная система, представленная зрителю и исследователю в том виде, в каком ее создал художник. Совершенно скрыта от зрителя важнейшая часть работы кинохудожника над «пластическим сюжетом», связанная с выбором натуры и мест интерьерных съемок. Если в театре художник зачастую обнажает прием, используя его как часть общего решения, то в кинематографе по большей части профессионализм состоит в скрытии приемов ремесла. Чего только стоят усилия кинематографистов по «вживлению» в натуральную среду привнесенного материального мира!

И Аронин «растворяется в процессе» до команды: «Стоп! Снято!» Эта насущная проблема работы кинохудожника особо личностна для него.

Снимающийся фильм — живой организм, подверженный изменениям в течение всего периода создания, вплоть до печати копии. И это понимание есть кредо существования В. Аронина в звании «художник-постановщик». Сегодняшний «авторский» кинематограф, исповедующий примат режиссуры, опирается на синтез индивидуальностей его постановщиков. Кинофильм сегодня — это форма повествования, в которой каждый элемент синтеза является смыслообразующим.

Аронин одним из важнейших моментов своей работы полагает непременное свое присутствие на съемочной площадке, считая, что присутствие его дает возможность коллективу осуществить ранее не замышлявшееся, импровизационное. И присутствие художника на съемке в огромной мере гарантирует своим знанием общего пластического замысла органичное вхождение этой импровизации в ткань фильма. «Растворенность в процессе» есть одна из специфических проблем сегодняшнего кинематографа, и «авторского» тем более. Поэтому все, что ниже будет говориться о фильмах, непосредственно относится к Владимиру Аронину.

Владимир Аронин закончил ВГИК (мастерская профессора М. А. Богданова) в 1969 году. Начал свою работу на «Мосфильме» как декоратор у замечательного мастера Левана Александровича Шенгелия на фильме «Обвиняются в убийстве», где режиссер Б. И. Волчек — один из корифеев операторского мастерства,— то есть сразу попал в «хорошие руки». Уже в следующем фильме он был художником-постановщиком.

Фильм «Командир счастливой «Щуки» режиссера Б. Волчека. Действие развивается на подводной лодке. Опасный дебют. Казалось бы, что тут делать художнику? «Предмет и пространство» заданы. И вот тут уместно вспомнить еще одну проблему сегодняшнего кино, прилагающего массу усилий, направленных по сути и по форме к достижению правды жизни. Огромные усилия затрачиваются на достижение достоверности предметного мира, окружающего героев. И эти благородные усилия зачастую приводят к такому роду «документализма» в художественном кино,

что забываются те законы искусства, без которых «правда искусства» не превращается в «правду жизни», а теряя «момент обобщения», еле дотягивает до правдоподобия. В этой работе, пусть в самом зачатке, проявилась способность В. Аронина строить «пластический сюжет», то есть передавать через предметный мир, через пространство, несущее в себе временную субстанцию, «внесловесное содержание драматургии».

Конкретные обстоятельства фильмов «Если хочешь быть счастливым» (режиссер Н. Губенко) и «Солнце, снова солнце» (режиссер С. Дружинина) привели Аронина к традиционной психологически-повествовательной форме эскиза. Эта исторически сложившаяся форма работы художника еще долго, наверное, будет существовать в кинематографе. Ее существование связано в основном с пластическим мышлением режиссуры. Этот способ видеть фильм уходит корнями в русскую и мировую живописную традицию. И здесь Аронин не смог пойти дальше «школы» — оттачивалось ремесло. Прозрачно-воздушные, скупо заселенные, выполненные в одну цветовую тональность, сообщающую им щемящую строгость русского пейзажа, эскизы В. Аронина к фильму Г. Лаврова и С. Любшина «Позови меня в даль светлую» позволяют нам говорить о способности В. Аронина к созданию своеобразной и значимой пластики, в которой ощущаются глубинные временные связи современности с национальным, историческим осознанием природы и жизни,— черты, так характерные для литературной первоосновы фильма, принадлежащей перу В. Шукшина. Естественность окружающего мира не препарируется, не нарушая его целостности, в нем проявляется беззащитная открытость чувств, точно знающих реальность, их окружающую. Очевидно соответствие этих эскизов сегодняшнему уровню кинематографического мышления, в котором среда выступает проявлением внутреннего мира человека, автора, формирующего эту среду на экране, и героя экранной повести. Это очень важно, так как зритель сам живет в этой среде и потому очень чуток к истинности ее воссоздания в искусстве.

Нарушая хронологию работ В. Аронина, здесь необходимо рассказать о недавней его работе над фильмом «Звездопад» в счастливом содружестве с режиссером И. Таланкиным и оператором Г. Рербергом. Безусловно, это этапная работа для В. Аронина по результату и по встрече с особо приверженными высокому пониманию роли пластики в кино.

Фильм поставлен по одноименной повести В. Астафьева, в первом прочтении не предполагающей того поэтического решения, которое мы видим в картине. Она являет тончайший сплав реальных обстоятельств жизни героев и приподнятый, опоэтизированный зрительный ряд, задающий строго определенную меру условности, поднимающий фильм к обобщению, расширяющий мысль фильма. И условность фильма в основном лежит в его декоративном и изобразительном решении. Сочно и образно, задавая тон всей последующей картине, оформлена художником первая сцена в разрушенном вокзале. Переплетение разрушенного железобетона, обостренное резким светом открытого пламени пожара, белизна и кровь бинтов,— все замешано на трагическом хаосе жизни, перепаханной войной.

Сразу, без участия слова, мы попадаем на войну, откуда ненадолго пришли наши герои. Изначально это присутствовало в эскизе Аронина — вот вам первое слово о фильме. И эта нота звучит в мелодии фильма, настойчиво возвращая нас к мысли, что, находясь с героями в тылу, мы все время говорим о войне.

И сделано это таким образом, что «Звездопад» хотелось бы сопоставить с картиной А. Германа «Двадцать дней без войны». Оба фильма объединены темой рассказа о войне и любви на войне через жизнь тыла, и полярны по способу воплощения.

Создатели «Двадцати дней без войны» с блеском выполнили задачу документальности происходящего, как бы пряча приемы искусства, а авторы «Звездопада» не скрывают, что это художественное произведение, зачастую сознательно обнажая метафору и образное решение, но делают это столь убедительно, что добиваются той же правды жизни. В этой победе отчетливо виден вклад Владимира Аронина.

Госпиталь в развалинах, койки героев над пропастью разрушенного здания. Жизнь героев никуда не ушла от войны, куда им еще предстоит вернуться. Обстоятельства войны вечно гибельны для любви и жизни героев фильма.

Натурный интерьер госпиталя выбран на

берегу моря, приносящего в фильм мысль о вечности и широте жизни, за которую страдают и гибнут ее герои.

Эскизы Аронина не самоцель выявления своих живописных способностей, в его фильмах они доведены до площадки и реализованы со скрупулезностью честного и влюбленного в кино художника.

Время и обстоятельства формируют фактуру предмета и пространства, окружающего актера, и люди, воссоздающие это в плоскости экрана, соревнуются с идеальной работой природы и времени. И тут надо сказать об особой важности работы художника в эпизоде.

Существует мнение, что профессионализм создателей фильма особенно очевиден в их работе со вторым планом. В эпизоде не хватает времени для полноты рассказа о персонаже, и эта задача решается средой и костюмом.

Как точно эта среда воссоздана Арониным в эпизоде посещения героем квартиры героини! Рассказ Аллы Демидовой о своей героине расширяется средой, давая возможность почувствовать и понять все ее прошлое и даже будущее.

Треснувшее стекло фотографии на стене, планировка квартиры, где все живут на виду друг у друга, вместе деля военную судьбу. И анфилада госпитальных палат — это не замкнутый мирок больничной палаты мирного времени,— то же, как и в квартире, страдание, переносимое вместе и на виду друг у друга. И герой, идущий на свидание по карнизу второго этажа мимо ряда окон, напутствуемый всем населением госпиталя. И обстановка «процедурных кабинетов» госпиталя еще и еще раз говорит о жестокости войны, проявляющейся даже в том, что и интимные процедуры происходят на глазах друг у друга. И точно найденное разбитое ржавое судно, фактура которого многозначно перекликается со стихотворением А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...», предваряющим судьбу героев.

В эскизах «Звездопада» высок момент обобщения. Суровая напряженность покосившегося мира, подчеркнутая смело и сознательно почти не употребляющимся в живописи цветом,— «антиэстетская» эстетика войны.

Создаваемый В. Арониным изобразительный материал представляет собой искусное переплетение легенды и реальной жизни любящего и страдающего человека. И тут уместно вернуться назад к проблеме, с которой Аронин столкнулся на первом своем фильме «Командир счастливой «Щуки». Опять фильм, весь погруженный в обусловленную материалом реальность. Родион Нахапетов обратился к прозе Б. Васильева «Не стреляйте в белых лебедей» и пригласил В. Аронина быть художником фильма.

В. Аронин рассказывает: «Будучи поклонником и Б. Васильева, и Р. Нахапетова, я сказал Нахапетову: «На этом фильме мне бы хотелось быть оператором». Можно понять «белую зависть» художника к оператору Н. Немоляеву. Фильм — купание в живой природе, по «смыслу и ознобу» — гимн природе и суд над человеком — ее частью, ее хранителем и зачастую врагом. Аронину предстояло вынести свое «частное определение» этого суда. Это определение сформулировалось уже в эскизах. Цвет отсутствует, среда нерукотворна, цвет принадлежит самой природе и трактовке операторского зрения. Вероятно, поэтому графика, дающая большие возможности в привнесении «момента обобщения», графика, предостерегающая от фотографического отношения к натуре. Диалектика прямых и обратных связей природы и человека. Стремление довести степень выраженности внутреннего во внешнем до той грани, когда даже не фабулярные моменты изображения становятся камертоном прочтения смысла фильма. Декорационная часть картины создается по образу и подобию души человека. Эскизов немного, но ясный, точный ключ прочтения исполнен в блистательном рисунке мощной графики, где герои фильма Егор и Колька неразрывной частью природы вплетены в нее, она прорастает из их тел и ласково принимает в свой мир, оберегая с чуткостью щедрой материнской руки. Фильм делали единомышленники. «Работалось в лучшем смысле легко»,— вспоминает В. Аронин. И зритель по достоинству оценил эту «легкость».

Создатели кинофильмов лишены непосредственного общения со зрителем, но в победных случаях «аура этой легкости» проникает в зрительный зал. Сегодняшнее киноведение ввело новое понятие в язык кинематографа — киноживопись. Вот как определяет это понятие киновед Т. Силантьева: «Киноэскиз — своеобразная грань между реальностью и будущим фильмом — становится в этом качестве уже

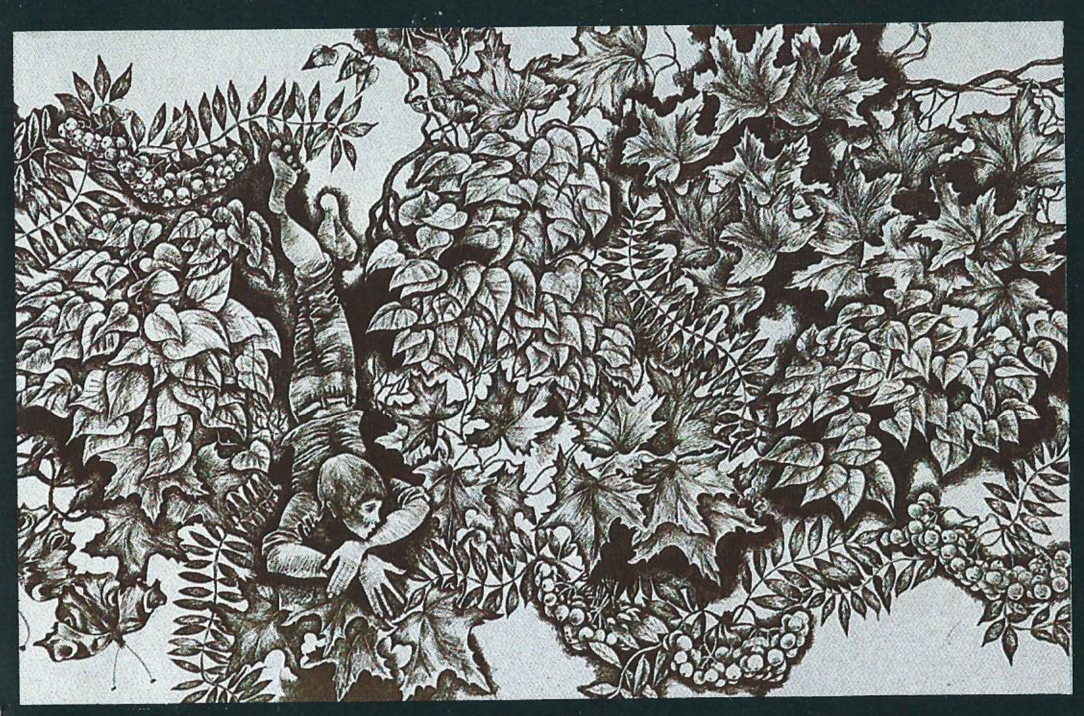
не эскизом декорации или эскизом натурного объекта, а новым жанровым образованием, киноживописью». Киноведение отметило новую тенденцию в работе над эскизами: стилистическую однородность, серийность, цикличность эскизов. Эти качества заложены в эскизах и предопределяют целостное видение будущего фильма, его стилистическую и ритмическую структуру. Мы заговорили об этом в связи с двумя работами В. Аронина с режиссером С. Кулишом. В этом содружестве поставлены два фильма — «Взлет» и «Сказки... старого Арбата». Из всех эскизов В. Аронина именно эскизы к этим фильмам более всего являются киноживописью. Зрительный ряд, заложенный в эскизах этих фильмов, тяготеет к обобщению через разнообразие образных связей, исповедуя деталь только как часть целого, уходя от фотографической конкретности. «Пластический сюжет» этих эскизов является точным ориентиром легенд и смысла будущего фильма. Поэтическая условность зрительного ряда эскизов «Сказок старого Арбата» придает дополнительное напряжение конфликту. Прекрасная игра в куклы взрослого и талантливого человека, влюбленного в живую суть вещей. Манера выполнения эскизов к «Взлету» щедро выявляет фактуру, колорит и социальную направленность фильма. Тут натиск машин и каменных лабазов молодого российского капитализма, вспарывающего патриархально-деревянную Россию, и поэтическая легенда о Циолковском, устремленная в отрыв от Земли, но точно знающая «безобразие», от которого стремится «оторваться». В самом фильме эскизные замыслы подкреплены органичной связью декораций с натурой, и интерьеры почти везде имеют выход в натуру, в «небо», сообщая изображению так необходимый ему подтекст, имеющий, в отличие от слова, неограниченность ассоциативных связей, обращенных в этом фильме в прошлое, ставшее настоящим будущим России. Наверно, поэтому человека, заглянувшего в космическое будущее, играет поэт — намерения режиссера очевидны. И опять работа В. Аронина, как и в фильме «Позови меня в даль светлую», но уже на новом витке зрелости, еще шире и глубже проявляет временные связи сегодняшнего дня с историческим и национальным. Рассказывая о своем художнике, Савва Кулиш подчеркивает, что высокая степень притязания В. Аронина приводит зачастую к отказу от найденных ранее решений и нахождению прямо на площадке более интересных и точных. А Г. Рерберг отмечает самоотверженность В. Аронина в доведении декорационного замысла до степени «искомого совершенства». В ответ на мой вопрос: «Почему вы не делаете выставочных эскизов?» — я услышал: «Наверно, я слишком кинохудожник, весь растворяюсь в процессе и никогда не испытываю потребности возвращаться к законченному фильму».

Надо предполагать, что опыт закрепляется в следующей работе. Сейчас он закончил «Лунную радугу» и приглашен С. Ф. Бондарчуком быть художником «Бориса Годунова». Это так «огромно и серьезно». Разговаривать на эту тему пока отказывается, и это тоже вызывает уважение.

В. Бондарев

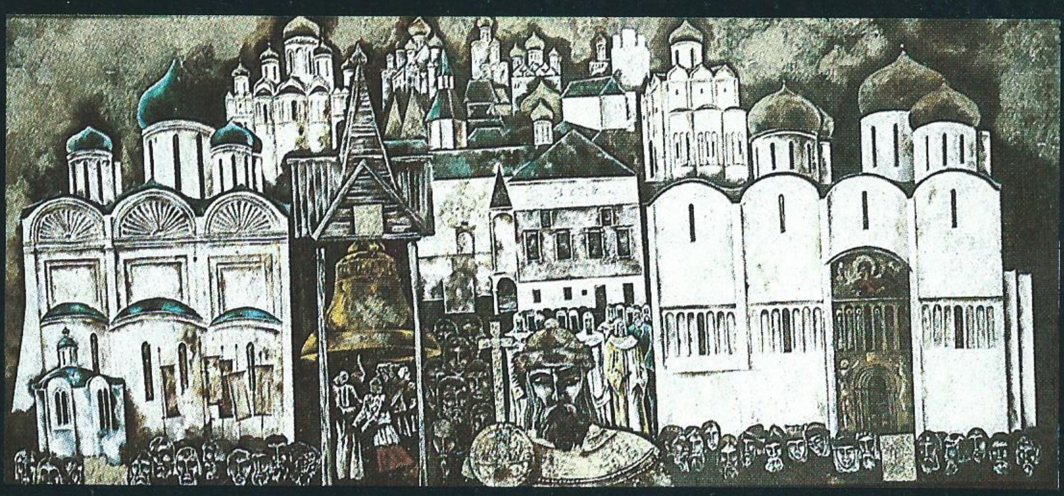
АРОНИН Владимир
1970
«Пятерка отважных»
Режиссер Л. Мартынюк,
оператор Ю. Шалимов.
«Беларусьфильм»
1972
«Командир счастливой «Щуки». Режиссер
Б. Волчек, операторы
Б. Волчек, В. Макаров.
«Мосфильм»
1974
«Если хочешь быть счастливым». Совм.
с С. Агояном.
Режиссер
Н. Губенко, оператор
Э. Караваев.
«Мосфильм»
1975
«На ясный огонь». По мотивам повести
М. Зощенко
«Возмездие». Режиссер
В. Кольцов, оператор
И. Черных. «Мосфильм»
1976
«Солнце, снова солнце» (совм. с Л. Збруевым)
По мотивам повести
Д. Холендро «Свадьба»
Режиссер С. Дружинина,
оператор А. Мукасей.
1977
«Позови меня в даль светлую».
По киноповести
В. Шукшина. Режиссеры
Г. Лавров, С. Любшин,
операторы Ю. Авдеев,
В. Фридкин.
«Мосфильм»
1979
«Взлет». Режиссер
С. Кулиш, оператор
В. Климов. «Мосфильм»,
2 серии
1980
«Не стреляйте в белых лебедей». По повести
Б. Васильева. Режиссер
Р. Нахапетов, оператор
Н. Немоляев.
«Мосфильм», ТВ,
2 серии
1981
«Звездопад». По произведениям
В. Астафьева
«Звездопад», «Сашка Лебедев», «Ода русскому огороду».
Режиссер И. Таланкин,
оператор Г. Рерберг.
«Мосфильм»
1982
«Сказки... сказки... сказки старого Арбата».
По пьесе А. Арбузова.
Режиссер С. Кулиш,
оператор В. Климов.
«Мосфильм»
1983
«Лунная радуга». По одноим. роману
С. Павлова. Режиссер
А. Ермаш, оператор
Н. Ардашников.
«Мосфильм»

владимир аронин



«Не стреляйте в белых лебедей»
Колька









«Борис Годунов»
Новгород-Северский

«Борис Годунов»
Коронация Бориса

«Борис Годунов»
Грановитая палата

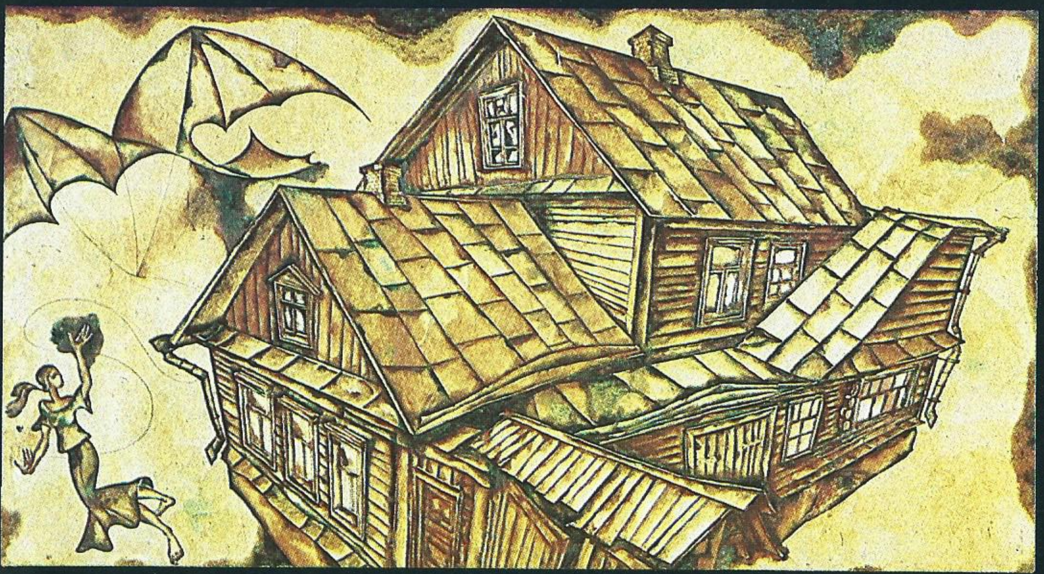
«Сказки старого
Арбата»
Мастерская
Балясникова



«Сказки старого Арбата» Мастерская Балясникова



«Взлет»
Калуга. Площадь

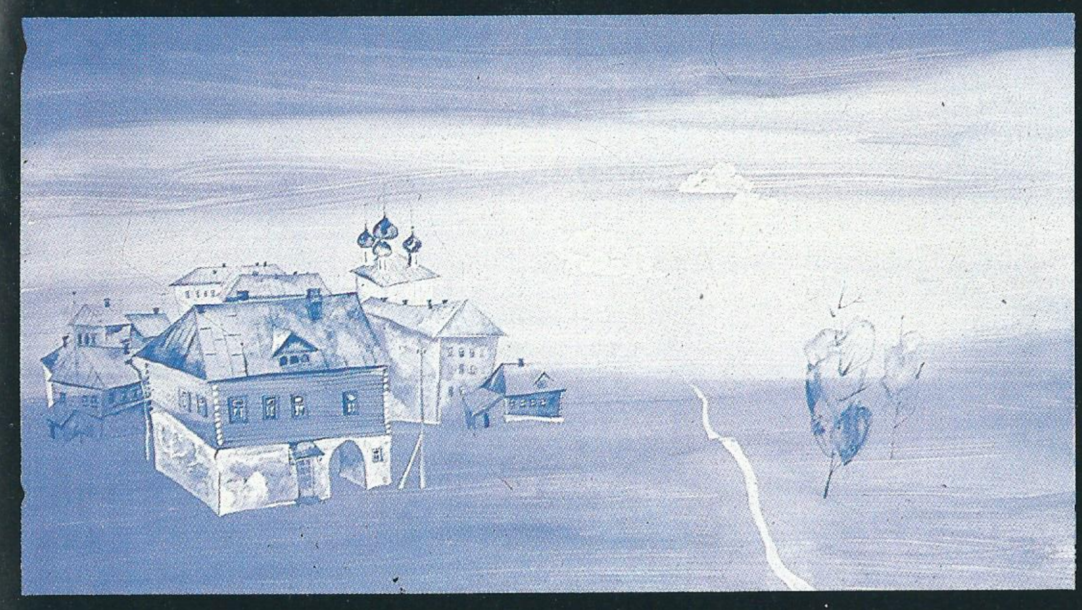




«Взлет»
Взлет

«Взлет»
Башня





«Позови меня
в даль светлую»

«Звездопад»
Руины

«Звездопад»
Вокзал

Константин Загорский



Обычно художник кино выбора лишен. Константин Загорский, как правило, выбирает. И выбирает он — материал. Приключения, фантастика, сказка... Сдвинутая, романтизированная реальность. Острое чувство моделированной жизни, человеческих законов и отношений. Вкус к обобщению, философичности, нравственному императиву, но и простодушное доверие к миру, счастливо длящееся детство.

А ведь это одна из сложнейших задач экранного изображения — совместить условность жанра с безусловностью экрана, снять это противоречие, сочетать в одном фильме избу русского купца и волшебное царство «страховидного» чудовища. Условность фантастических жанров оборачивается на экране бутафорией, театральностью и подрывает чувство правдоподобия, доверие к фильму. А зритель даже в сказочных фильмах хочет видеть все настоящее: лицо, цветок, траву.

У меня в доме на стене в белой рамке бугрится и темнеет кусок моря. Это эскиз Загорского к фильму «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты».

Чехов как-то восхищался детской фразой «море было большое». Вот такое детское, «большое» море на маленькой акварели. И потому, что композиционно оно занимает почти всю картину, и потому, что море сверхнапряженного колорита, темно-синего с сердитыми белыми мазками. Оно опасно и притягательно.

В эскизе можно прочесть и бытовой сюжет. Далеко в море выдвинут дощатый причал, на котором различима сидящая женская фигурка, охватившая колени руками. А на горизонте почти уходит за рамку акварели корабль. Девушка, очевидно, только что простилась с тем, кто ушел в море. Или ждет, может быть, давно. Каждый день приходит сюда и сидит, обхватив колени руками. Но даже в заземленном пересказе ощутим сказочный, романтический сверхсюжет. Просто по слагаемым — море, корабль, девушка на берегу. А живопись выявляет этот сюжет с четкостью простодушного детского взгляда.

В эскизе есть выделенность, одиночество романтического героя. Только море, корабль и причал. Человек в пространстве большого мира. Чистый, контрастный, сине-белый колорит, более интенсивный, чем требует следование натуре. И сам рисунок таков, что корабль хочется назвать корабликом, фигурку девушки — человечком. Из трубы кораблика длинно стелятся те завитки спирали, которые на детских рисунках зовутся — «дым».

Кроме того, очевидно, что это эскиз к фильму. На кромке берега — еще одна фигурка. С трубкой и в «гарольдовом плаще». Фигурка неизвестно откуда взялась, словно вышла из моря. Но девушка этого не видит. Это как бы развитие сюжета, следующие кадры, изображенные в одной плоскости картины.

Этот эскиз — из самых лаконичных у Загорского. Выставочные его эскизы и даже рабочие, непосредственно предшествующие фильму, которые он потом «доводит» до живописи, гораздо сложнее, декоративнее, изысканнее, фантастичнее и по исполнению, и по мысли. И каждый из них — не просто декорация к фильму, место действия, а образное слово художника о мирозданье. Его эскизы — система отношения к миру, природе, людям. В них — высокая степень обобщения, сочетание фантастического и реального, вольное обращение с перспективой и пропорциями. Не случайно любимый писатель художника — Гарсия Маркес.

Художник ставит человека как бы в центр мирозданья, в близкую с ним связь. В картине «Сон» человек идет по комнате в темноте с протянутыми руками, а в досках пола провал — туда заглядывают звезды и небо.

Человек и космос, человек и природа, жизнь и смерть — все сближено, сравнено, поставлено в жесткие отношения сходства или контраста. Иногда смысл главенствует в картине и кажется чрезмерным, чаще он сочетается с живописью, поведан через нее.

Наверное, поэтому притчевая философичность фантастики так близка художнику. Он рассказывает, что фильм «Через тернии к звездам» оказался созвучным его мыслям, ибо фантастическая планета Десса представлялась оборотной стороной Земли. Планета, где разладились отношения человека с природой, где люди превратились в бессмысленную биомассу, где исчезли воздух, цветы, деревья и остался мертвый песок и камень.

Все это художник видит абстрактно. Это скорбь о «варианте будущего» нашей Земли, если люди не смогут сберечь на ней себя и природу. Если наша Земля —

рай, то Десса — ад. Плач по опустошенной земле. В фильме впечатляет и натура, выбранная для планеты Десса — Исфара в Таджикистане, знойное марево безжизненно распростертого песка; и грандиозность декорационных комплексов; и декорации на натуре (кстати, особо чтимые художником за сочетание фантазии и природы). Все, что сделал художник, помогает прочувствовать ужас вырождения человеческого, превращения земли в кишащее биомассой кровавое болото.

«Я противник подражания натуре,— говорит Загорский.— На этом пути художника всегда ждет поражение, ибо нельзя быть лучше натуры. Преобразовывать природу необходимо, но у нее же нужно и учиться. Без природы художнику невозможно, без нее не будет прекрасного. Детали ее должны быть точны. У больших мастеров, у Ботичелли например, все травки, все цветы нарисованы отчетливо, но таких трав и цветов в природе нет. Они словно прозрачные. Художник всегда привносит что-то свое. И еще в возрожденцах замечательно, как недостижимый идеал, их взгляд на мир. Они с любовью смотрят в бесконечность».

Известно, что самые лучшие эскизы к фильму те, что могут существовать независимо от фильма, как живопись, и вместе с тем те, которые можно снимать. Загорский знает, что по его эскизам снимать трудно — в них слишком велик элемент условности. Но чувство романтизированной реальности, присущее художнику изначально, делает его особенно чутким к стилистической системе сказки, приключения, фантастики, задает, творит эту образность щедро и неожиданно. И не только в эскизах, но и в сложнейших декорационных комплексах. Я вспоминаю изысканные, щедро декорированные, с таинственными провалами и тенями коридоры и залы дворца в «Аленьком цветочке», построенные художником для колдуньи — персонажа фильма, о котором можно сказать, что это женщина, ставшая ведьмой от безответной любви. Ее жилье, созданное художником, говорит о ней многое: обнажает и душевную хрупкость, и победу зла.

Константин Загорский стал художником кино, закончив ВГИК и придя в 1964 году на Студию имени Горького. Но кино вошло в его жизнь гораздо раньше, в далеком детстве, когда он, ученик художественной школы, срабатывал «сотоварищи» такие билеты в кинотеатр, что ни один контролер от настоящих их не мог отличить, и смотрел с упоением десятки раз одни и те же, немногочисленные тогда в нашем прокате фильмы. И хотя он признается, что больше всего любит литературу, слово, а профессию художника в кино поругивает за «универсальность» — надо быть и администратором, и архитектором, и мебельщиком, и реквизитором («живопись — это хобби для художника кино, основное — прорабская работа»), но в кино, однако же, как шутит художник, «можно ухватиться рукой за большой кусок жизни — от лачуги до дворца». И вот эта детская жажда «большого куска жизни», соединение всего сущего в единой гармонии — непреходящий мотив в работе художника.

Л. Донец

ЗАГОРСКИЙ Константин
Лауреат Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых (1977) за создание фильма-дилогии «Москва — Кассиопея». Лауреат Гос. премии СССР (1982)

1967
«Волшебная лампа Аладдина» (совм. с А. Анфиловым). Режиссер Б. Рыцарев, операторы В. Дульцов, Л. Рагозин. К/с им. М. Горького

1968
«Стреляные гильзы». Режиссер Е. Фридман, оператор Х. Трандофилов. К/с им. М. Горького

1970
«День и вся жизнь» Режиссер Ю. Григорьев, оператор В. Корнильев. К/с им. М. Горького.
«Остров сокровищ» Режиссер Е. Фридман, оператор В. Базылев. К/с им. М. Горького

1972
«Огоньки». Режиссер Б. Рыцарев, оператор Л. Рагозин. К/с им. М. Горького

1974
«Москва — Кассиопея» Режиссер Р. Викторов, оператор А. Кириллов. К/с им. М. Горького
«Отроки во Вселенной». Режиссер Р. Викторов, оператор А. Кириллов. К/с им. М. Горького

1975
«Всадник с молнией в руке». Режиссер Х. Хажкасимов, оператор Б. Середин. «Мосфильм»

1976
«Русалочка» (совм. с А. Сапунджиевым). Режиссер В. Быков, оператор Е. Вагеншайн. К/с им. М. Горького (СССР) — «Заигральни Фильми» (БНР)

1977
«Аленький цветочек». Режиссер И. Поволоцкая, оператор А. Антипенко. К/с им. М. Горького
«Вооружен и очень опасен». Режиссер В. Вайншток, оператор К. Рыжов К/с им. М. Горького

1978
«Новые приключения капитана Врунгеля» Режиссер Г. Васильев, оператор Г. Тутунов. К/с им. М. Горького

1980
«Через тернии к звездам». Режиссер Р. Викторов, оператор А. Рыбин. К/с им. М. Горького

1982
«Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты». Режиссер В. Грамматиков, оператор А. Антипенко. К/с им. М. Горького

константин загорский



«Отроки во Вселенной»
Зеленая планета



«Аленький цветочек»
На лодочке



«Вооружен и очень опасен»
Игрок

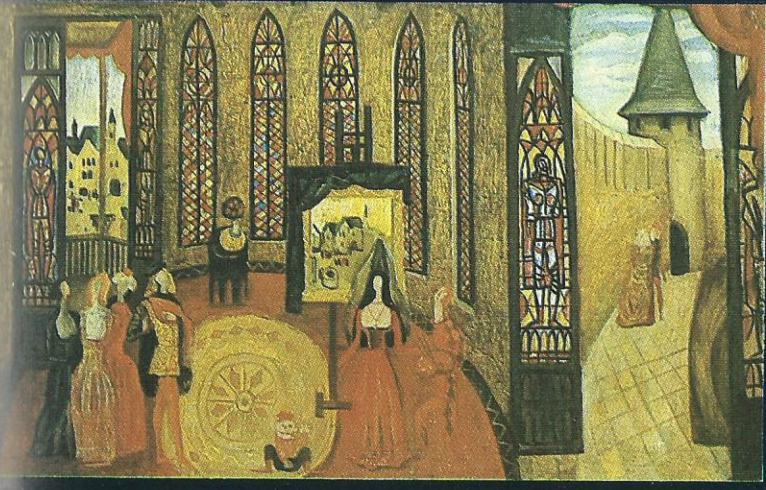
«Вооружен и очень опасен»
Желтый дом

«Через тернии к звездам»
Дом Лебедева



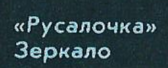
«Сто лет одиночества»
Моя дорогая
живопись

«Русалочка»
Дворец





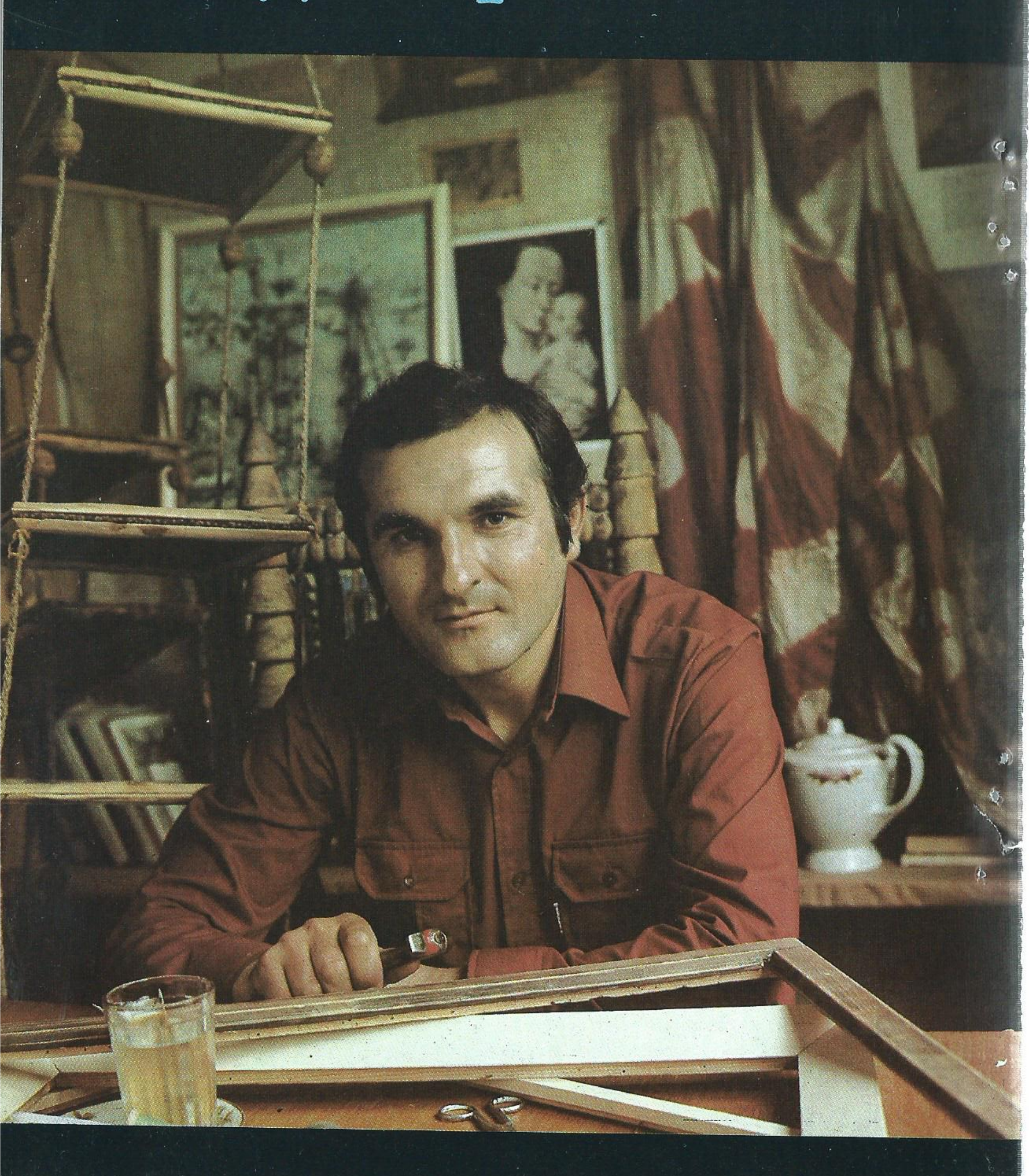
«Звезда и смерть
Хоакина Мурьеты»
Пещера



«Русалочка»
Зеркало



владимир салимов



В этот день Володя пришел в школу с коробочкой акварельных красок, а учительница принесла лист, обыкновенный, поднятый с земли, усыпанной точно такими же желтыми, с красными вкраплениями, осенними листьями. И сказала:

— Посмотри, какой он красивый. Нарисуй его.

Нет, это был лист необыкновенный. Такого, редкой красоты, листа Володя Салимов больше никогда не встречал. Потому что он был первым — увиденным во всем многообразии цветов и оттенков. Потому что это было началом...

Много лет спустя на выставке «Театр и кино», организованной Союзом художников Таджикистана, посетители среди многих эскизов декораций отметят вот эти, совершенно не похожие на другие,— салимовские. Кто-то о них скажет одним словом: голубые, кто-то прибавит: задумчивые. А мне хочется назвать их поэтическими, столько в них света, нежности и вдохновения. Словом, ни одна работа молодого художника (ему всего 33 года) — постановщика киностудии «Таджикфильм» Владимира Салимова — не была обойдена вниманием зрителей.

Эскиз декорации («Дом отшельника») к фильму «Бросок» режиссера Анвара Тураева развернут. Мы видим не только внутреннее убранство убогой, некогда заброшенной хижины, но и то, что за дверью,— только сто́ит, кажется, переступить порог... Удивительной гаммой света и красок всего изображенного на эскизе художник передает характер обитателя домика, его привычки и привязанности. Еще один эскиз, третий... И мы уже знаем, чем занимается отшельник: он ловит змей, чтобы получить от них целительный яд, он сушит лекарственные травы. Но все пути его ведут к людям — не для них ли он собирает яд и сушит травы? Не им ли потом помогает искать в горах мумиё?

Я просматриваю эскизы декораций к другим фильмам. Все они выполнены акварелью, темперой, тушью. Но больше — темперой. Художник объясняет свое пристрастие особым свойством темперы не блекнуть со временем, а, напротив, набирать силу и, если можно так сказать, проясняться. Только зачем? Век эскиза в общем-то невелик. Отснят фильм, разобраны декорации, списаны в архив эскизы — они отслужили свое. Но относится Владимир Салимов к исполнению эскизов декорации не как к чему-то временному, промежуточному. Он много и упорно работает над каждым из них, как над станковой живописью: уплотняет, доводит до предельной лаконичности и выразительности. Поэтому каждый эскиз художника — законченная картина, с ярко выраженной мыслью и идеей цветового решения. Поэтому все его работы привлекают внимание зрителей, поэтому многие из его эскизов стали экспонатами Республиканского краеведческого и изобразительных искусств музея им. А. Бехзода и приобретены Художественным фондом Таджикской ССР.

И тем не менее работа художника кино остается за кадром. Она не видна. Вообще о его существовании многие узнают лишь из титров, предваряющих фильм: художник-постановщик такой-то... Некоторым изобразительная функция кинематографа кажется не столь значительной, по крайней мере — трудноуловимой.

Нет, с этим Салимов не согласен. Более того, он считает такое мнение дилетантским.

— Так же не видна, в таком случае,— говорит Владимир,— и работа режиссера. Было время, когда зритель, за редким исключением, фильмы знал только по их названиям. Сегодня наш зритель — народ просвещенный. Мероприятия Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства, народные кинофестивали, передачи по телевидению дают ему такую обширную информацию, что он совершенно четко знает: это фильмы — Рязанова, это — Михалкова, это — Герасимова. Придет и наш день. Значение декораций возрастает, поскольку выразительность изображаемой в фильмах среды все чаще и все больше принимает на себя часть текстовых функций.

Салимов говорит неторопливо, голос негромкий. Но по тому, какими блестками одухотворенности искрятся его глаза, становится понятна его влюбленность, его привязанность и страсть. Она одна и навсегда — кинематограф и художественное (а точнее — изобразительное) начало в нем.

Конечно, не все сцены в фильмах снимаются с декорациями, нередко съемки ведутся на натуре — на улицах города, в горах или внутри помещений. Но это совсем не значит, что художнику здесь делать нечего.

— Неверно предполагать,— считает Владимир,— что натура сама все скажет. Она будет молчать и заговорит лишь тогда, когда к ней прикоснется художник.

Салимов показывает эскизы к фильму «Глиняные птицы» (режиссер Бако Садыков), который в основном снят на натуре. Но сколько фантазии, всевозможных кино- и изоприемов применил художник, прежде чем она ожила, стала играть на фильм, на его идею! Разные деревья были на месте съемок — старые ветвистые чинары, изящные ивы и стройные тополя, но сколько ни приглядывался к ним Владимир, ни одно из них не отвечало замыслу. И вдруг нашел — вот оно, дерево, которого так не хватает для съемок. Издалека вез на съемки сухой — корявые ветви вразброс — тутовник. Когда привез дерево, посадил, как живое. Еще немного работы — и на ветви «усажены» чучела птиц. Затем, будто шаром, дерево окутывается полупрозрачной пленкой, дается подсветка...

И нет больше вас, нет фильма и этого корявого дерева. Вы перенеслись в детство, в мечты о синей птице и манящих далях; сбудется — не сбудется? Этот фильм, как и эскизы к нему,— поэзия, гимн человеческой доброте и мудрости. А сюжет вроде немудреный — то ли быль, то ли сказка: показалось старику, что вползла в него змея. Он стал подкармливать ее, лелеять в себе. Жители, жалея его, сочинили для него легенду: как только прилетит белая птица и сядет на дерево, змея выйдет из него. Старик ждал этого часа и боялся его: теперь, с этой змеей, он уже не был так одинок. И птица чуть было не прилетела — приехавшие таксодермисты, прослышав про легенду старца, решили прикрепить к дереву чучело птицы. Только не надо, не по-доброму это...

Так творческое вмешательство художника в действительность помогло съемочной группе фильма довести объект съемок до символа. Кроме того, на долю художника-постановщика выпало (так уже было, так будет и впредь) не только определение в эскизах всех изобразительных компонентов фильма, но и непосредственное руководство строительством декораций, и выбор мест натурных съемок.

А вот «главного героя» декораций к фильму «Время зимних туманов» — деревянный гонг — Салимов строил сам, по своим эскизам и своему проекту. В фильме гонг устанавливает на вершине горы старик Сайдо, чтобы люди не заблудились в тумане, чтобы глухие звуки бьющих под ветром медных тарелок извещали об удаче, предупреждали несчастье.

Этот фильм — еще одна совместная работа художника с талантливым, самобытным режиссером Бако Садыковым и сценаристом Валентином Максименковым. Успех был шумный: почти все призы на народном кинофестивале, проходившем на Душанбинском арматурном заводе им. С. Орджоникидзе, были отданы этой двухсерийной киноленте, снятой по заказу Центрального телевидения.

Фильм «Время зимних туманов» — поэтический рассказ о современном селении Чильдухтаров (сорок девушек), удивительном в своей первозданной красоте местечке в Кулябской области, близ Муминабада. Это вдохновенная поэма о людях, живущих там, с их традициями и обычаями.

Вот идет увенчанный странной деревянной конструкцией, на которой разместилось все, что есть — кулябские свистульки и погремушки,— продавец игрушек. Сбежался народ — и стар, и млад. Ну, а где толпа, там будет и непременный маскарабоз — что-то вроде арлекина. Он рассказывает байки и небылицы, смешит народ. Вдруг кто-то вспоминает: «Старик, ты ведь пел когда-то и пел неплохо, не тряхнешь ли стариной?» И вдруг (заметим, этот эпизод фильма идет на родном таджикском языке) старик, став серьезным, запевает на русском языке итальянскую песню «О, Мари!».

— Я уже 14 лет на киностудии, был художником-постановщиком многих фильмов — «Апрельские сны» В. Ахадова, «А счастье рядом» М. Касымовой, «Загадай себе прошлое» А. Тураева, «Первая любовь Насреддина» и «Человек меняет кожу». Одни получились лучше, другие — хуже. Но я ждал удачи! Ждал фильм, которым я смогу гордиться. И этот фильм — «Время зимних туманов».

Этой картиной Владимир Салимов еще раз вернулся в детство, на землю древнего Куляба, где родился и вырос. Здесь, на съемках, как-то особенно зримо вставал в памяти его родной кишлак Кзыл-Мазар Восейского района. Он не был так живописен, как Чилдухтарон, но люди... Как похожи они на тех, среди которых прошло его босоногое детство. Как сейчас вспоминает Володя всегда занятого отца, учителя средней школы, видит склонившуюся над пяльцами мать: она была удивительной вышивальщицей. Без рисунка — лишь кусок ткани и нить с иглой — она вела штрих за штрихом, стежок за стежком, белый лебедь. Медик по профессии, мать Володи,

как говорили все, владела даром божьим — вышивала, как писала маслом картины. И не знает теперь Владимир, что пробудило в нем художественное начало: созерцание по вечерам рукодельничания матери или тот прекрасный неповторимый осенний лист, впервые нарисованный им в школе. Может, то и другое вместе. Но то, что станет художником, он знал уже до поступления в Республиканское художественное училище им. Олимова.

А вот становление Салимова как художника кино произошло в мастерской большого мастера кинематографии Шавката Абдусаламова, сейчас живущего и работающего в Москве. В то время, когда Владимир пришел на киностудию «Таджикфильм», велись съемки картин по «Шахнаме» А. Фирдоуси. Ш. Абдусаламов был художником-постановщиком всех трех фильмов. В. Салимова, выпускника училища, поставили к нему ассистентом. При работе над вторым фильмом — «Сказание о Сиявуше» — Владимир был уже художником по реквизиту.

— Я благодарен судьбе,— говорит В. Салимов,— что она в самом начале моего жизненного пути свела меня с таким большим и тонким художником, как Шавкат Абдусаламов. Мы работали над очень трудной картиной, во временном плане отделенной от нас веками. Одежда, декорации, реквизит — все приходилось готовить самим. А сначала писались эскизы. Их было так много... И тогда я понял, что художник может подчинить своему замыслу все, может заставить служить решению картины любой материал, только непременно надо знать эпоху, надо иметь цельное представление о канве фильма.

...Как-то мы договорились о встрече, я ждала предварительного звонка, но его не было. Владимир позвонил поздно вечером, извиняясь:

— Был занят на кинопробах.

— Снимаетесь?

— Нет, что вы! Отбираем героев. Представляете, нам нужны четыре мальчика, а их пришло не меньше ста пятидесяти. И все такие красивые, умные, эрудированные...

Вот еще одна точка приложения сил, знаний и того особого, что называется видением художника.

Видение натуры, героя, будущих декораций... Оно у Салимова удивительное. Всякий раз, когда я просматриваю его эскизы, делаю новые открытия — так богаты они смысловым подтекстом, каким-то таинством.

А сейчас мне показалось, что они поют — негромко и очень лирично. Когда-то, прочитав записки Борисова-Мусатова, я долго думала над словами: «Мои помыслы — краски, мои краски — напевы». Теперь, кажется, я их поняла.

Н. Липанс

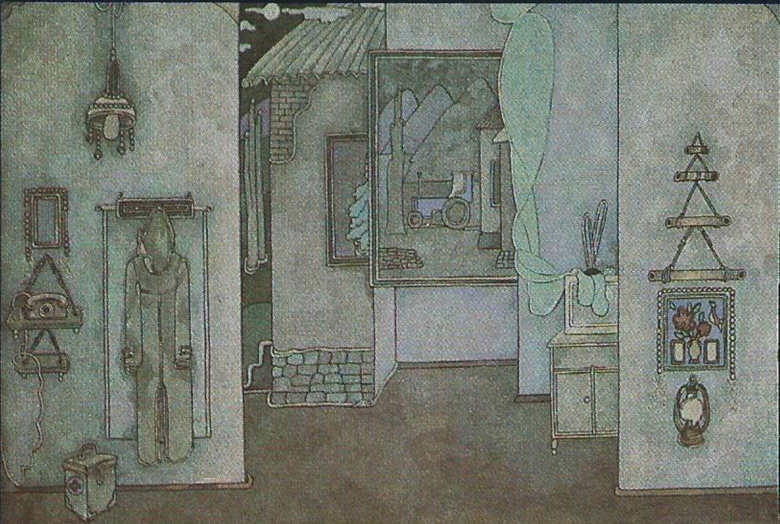
САЛИМОВ Владимир
1976
«Человек меняет кожу»
По одноим. роману
Б. Ясенского.
Режиссер
Б. Кимягаров, оператор
З. Дахте.
«Таджикфильм», ТВ.
1978
«А счастье рядом»
Режиссер М. Касымова,
оператор В. Мирзоянц.
«Таджикфильм»
«Первая любовь
Насреддина»
Режиссер
А. Тураев, оператор
В. Дмитриевский.
«Таджикфильм»
1979
«Загадай себе прошлое»
Режиссер А. Тураев,
оператор
А. Шабатаев.
«Таджикфильм»
«Глиняные птицы»
Режиссер А. Сахадов.
«Таджикфильм»
1980
«Апрельские сны»
Режиссер В. Ахадов.
«Таджикфильм», ТВ.
1981
«Бросок». Режиссер
А. Тураев, оператор
А. Шабатаев.
«Таджикфильм»
1983
«Время зимних
туманов». Режиссер
Б. Садыков, оператор
А. Шабатаев.
«Таджикфильм», ТВ.

владимир салимов

«Бросок»
Шлагбаум



«Апрельские сны»
Будка звукозаписи



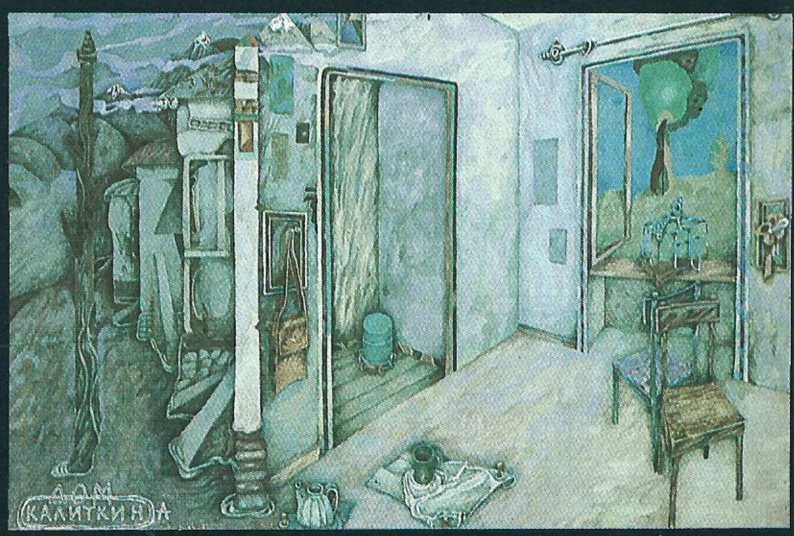
«А счастье рядом»
Комната Алины

«Время зимних
туманов»
Дом Сайдо



«Время зимних туманов»
Дом Сайдо

«Бросок»
Дом героя



«Глиняные птицы»
Кишлак

«Бросок»
Дом Калиткина

«Время зимних туманов»
Заброшенный дом

«Время зимних туманов»
Ореховая роща

«Апрельские сны»
Дом Анвара

римма зудерман



Небольшая комната на втором этаже студии «Таджикфильм» наполнена предметами странными и удивительными. Деревянный трон, обитый золотистой шёлковой тканью, лук с оборванной тетивой, азиатский амулет из сухих белых ягод, нанизанных вперемешку с пестрыми бусинами, фонарик со следами уже почти стершейся росписи... А еще здесь много эскизов, набросков, фотографий... Они на стенах, полках, просто на столе и даже на полу. Это мастерская. Мастерская, в которой работает Римма Зудерман.

В титрах ее имя появляется далеко не сразу. Это в какой-то степени объяснимо. Римма Зудерман — художник по костюму. Костюм в современном кино — это не просто «оболочка» того или иного персонажа, не только примета времени, выражение характера, конкретной индивидуальности. Это прежде всего раскрытие психологической и эмоциональной сущности всего фильма в целом. Конечно же, подобная задача нелегка. И потому так важно, чтобы профессия эта была свойственна человеку и художнику с особым мироощущением, умеющему и прислушиваться к своему внутреннему «я», и чутко воспринимающему замыслы других.

Лучшие работы Риммы Зудерман говорят именно о таком счастливом сочетании. В подобных случаях часто употребляется достаточно емкое, но в какой-то степени уже затертое слово «призвание». Оно объясняет многое, но еще больше не договаривает. Потому что любой путь в искусстве сложен, не всегда легок, горек и счастлив одновременно. И понять, что это дело — самое главное и необходимое, по-своему тоже трудно.

Несмотря на то, что путь Риммы в кино был не очень долгим — простым его назвать нельзя. Художником по костюму она работает вот уже десять лет, до этого была модельером. Область как будто близкая, и все же иная. Но именно тогда пришло умение не только проектировать, создавать костюм, но и «сотворять» его в натуре, делать все собственными руками.

На киностудии «Таджикфильм» Римма Зудерман работает с 1973 года. Опыт модельера поначалу помогал ей, но в то же время создавал определенные трудности. Специфика работы в кино была осознана Риммой не сразу. И потому фильм, в котором она впервые почувствовала себя достаточно уверенно, не был первым по времени. Фильм-балет «Комде и Мадан», поставленный режиссером Л. Кимягаровой, позволил художнице встретиться с материалом условным, но в определенной степени этнографически точным, поэтичным, требующим конкретного, реального воплощения. Создавая своеобразную вариацию на тему индийского костюма, Римма не ставила перед собою задачу непосредственного «цитирования» исторических образцов. В невесомой легкости тканей, в гибкой подвижности красочных созвучий рождался мир, увиденный через пластику танца, движения, жесты. Образы его ассоциировались прежде всего с самой музыкой балета. Но во всем этом вполне определенно и точно угадывался Восток. Правда, был он несколько приукрашенным и рафинированным, но того требовала стилистика фильма, стилистика балетного спектакля, перенесенного на экран.

С этого времени тема Востока займет особое место в творчестве Риммы Зудерман. Конечно, специфика ее профессии чаще всего предполагает некую зависимость, ограниченность выбора. И все-таки приверженность к чему-то одному, по-настоящему близкому, любимому глубоко и сильно, существует всегда. Для Риммы Зудерман этой любовью стала Азия. Не та, яркая, полная экзотики и буйства красок, пестрая и сияющая. Иная. Она вылеплена из глины, как дома, в которых живут люди, как тандыры, в которых пекут хлеб, как кувшины, в которых хранят воду. Она прозрачна и светла, как раннее утро в горах, как осенний воздух, как родниковая влага. Она наполнена запахами трав и горячего песка. Она увидена сердцем, и потому необходима...

Но выразить это свое понимание Азии, свое ощущение от нее можно было только при встрече с материалом, созвучным подобному чувству, дающим такой ее внутренний настрой.

И эта встреча состоялась. Режиссер Анвар Тураев пригласил Римму на фильм «Первая любовь Насреддина». Была ли эта работа трудной? Безусловно. Стала ли она поистине счастливой? Да, несомненно. Потому что именно здесь и Римма Зудерман, и художник фильма Владимир Салимов получили редкую и удивительную возможность работать с полной свободой самовыражения. Не было здесь привычных жестких рамок, не было заведомой скованности нормами и запретами. Было твор-

чество, увлеченное, живое, настоящее.

Сценарий Тимура Зульфикарова, по которому был поставлен фильм, предполагал особое отношение к экранному образу. Земля «золотых айвовых садов» и «ползущих призрачных туманов» была почти нереальной, но осязаемой. Люди, населяющие эту землю, никогда не жили в действительности, но были узнаваемы. Этот мир существовал вне какого-то определенного пространства и времени. И все-таки это была Азия. Она ощущалась во всем, и прежде всего — в ритмике и мелодике языка. Так был написан сценарий, и так был поставлен фильм.

На экране возникал мир, каждая частица которого была по-своему прекрасна. И были в этой красоте одухотворенность и поэзия, была слитность с природой, неотторжимость от нее. В этом мире бродил по улочкам кишлака юный Насреддин. И вылинявшая его одежда, перехваченная узкими полосками сыромятной кожи, была словно припорошена сизой пылью. И девочка Сухейль с золотистыми листьями в волосах, сама похожая на тонкую веточку, жила в странном доме-гнезде на дереве. И кузнец Рустам, воплощение доброты и справедливости, напоминал воина или легендарного богатыря в своей плетеной рубахе-кольчуге.

Иногда красота обращалась в красивость. Но это был уже иной мир, фальшивый и лживый, полный лицемерия и жестокости. Там рубище Насреддина заменяли парчовым «фазаньим халатом». Там блистал дорогим одеянием напыщенный, но уже обреченный Талгат-бек. Там в бесконечной зловещей погоне проносился по дорогам Кара-Бутон, всем обликом и одеждой, отороченной рыжим мехом, похожий на хищную степную лисицу.

В костюме каждого персонажа угадывался характер, угадывались даже какие-то этнографические приметы. Но в причудливом сплетении кожи и шелка, замши и простой мешковины, марли и цветных ниток, мелких раковин, камешков, бусин, в фантастическом их соединении представал образ сочиненный, придуманный, вымышленный. Образ, который удивительно точно передавал стиль фильма, органично соотносился с ним, проникал в самую его суть.

Сравнивая эскизы костюмов с воплощением их на экране, замечаешь, что, даже претерпев определенные изменения, они сохранили свой дух, а в чем-то обрели еще большую выразительность. Разгадка этого — в свойстве, очень характерном для работ Риммы Зудерман и очень важном, притом довольно редком, для художника. Она сама великолепно умеет работать с материалом, чувствует его, в совершенстве владеет многими тонкостями этого сложного ремесла. Она умеет преобразить фактуру самых обычных тканей, добивается удивительных эффектов сочетанием в общем-то достаточно простых элементов. Даже такие, казалось бы, привычные способы работы с материалом, как строчка, оборки, вышивка, аппликация, продергивание нитей, обретают в ее руках новые и неожиданные свойства. Ее костюмам всегда свойственны конструктивность и гибкая пластичность, выразительность силуэта и тщательная разработанность деталей, тонкость и глубина цвета.

Все эти качества в полной мере проявились в работах Риммы Зудерман над многими фильмами.

Среди них нельзя не упомянуть такого значительного и серьезного фильма, как «Сказание о Сиявуше», поставленного режиссером Б. Кимягаровым по мотивам «Шахнаме» Фирдоуси. И хотя здесь роль Риммы была, в сущности, сведена к продолжению работы, начатой художником А. Боймом в предыдущих сериях киноэпопеи, она сумела не только сохранить заданный стиль, но и по-своему развила его, дополнила собственными поисками и находками.

Одна из последних работ Риммы Зудерман — костюмы к фильму режиссера М. Касымовой «Сегодня и всегда». Это снова тема Азии, но уже более конкретная — Таджикистан 20-х годов. В фильме много характерных примет времени, много подлинных вещей, сохранившихся с той поры. Есть среди них и костюмы. Но и в этой работе Римма вновь проявила себя как тонкий стилист, умеющий органично соединять вымышленное с настоящим, исторически достоверное с придуманным сегодня. Она снова доказала свою способность к глубокому восприятию общего замысла, всегда оставаясь художником с индивидуальным, собственным почерком, со своим взглядом на решение костюмного образа.

Среди работ Риммы Зудерман — фильмы самые различные. Она автор костюмов к фильмам «Восход над Гангом» ре-

жиссера Л. Файзиева, «Человек меняет кожу» режиссера Б. Кимягарова, «Время зимних туманов» режиссера Б. Садыкова, фильму-балету «Рубайи Хайяма» режиссера Л. Кимягаровой и еще многим другим. Ее привлекает историческая и современная тематика, сказки для детей и экранизации. Она сделала уже много. Но подводить итоги еще рано. Да и сама Римма не считает себя пока определившейся в полной мере, раскрывшейся до конца.

В ее небольшой мастерской на втором этаже студии «Таджикфильм» по-прежнему продолжается работа. И вскоре рядом с эскизами, сделанными к фильмам уже осуществленным, появятся новые, которым еще только предстоит обрести свою жизнь на экране. В это хочется верить. И это обязательно произойдет. Потому что главное — всегда впереди.

Т. Овчарова

ЗУДЕРМАН Римма
Художник
по костюмам
1974
«Требуется тигр»
Режиссер Б. Арабов,
оператор З. Дахти,
художник Х. Бакаев.
«Таджикфильм»
1975
«Восход над Гангом»
(По мотивам
произведений Мирзы
Турсун-заде.) Режиссер
Л. Файзиев, оператор
А. Мансуров, художник
В. Артыков.
«Таджикфильм»
1976
«Сказание о Сиявуше»
(По мотивам
одноименной поэмы
А. Фирдоуси.)
Режиссер
Б. Кимягаров, оператор
Д. Худоназаров,
художник
Ш. Абдусаламов
и М. Шпонько
1978
«А счастье рядом»
Режиссер М. Касымова,
оператор В. Мирзоянц.
«Таджикфильм»
1978
«Первая любовь
Насреддина».
Режиссер А. Тураев,
оператор
В. Дмитриевский,
художник
В. Салимов
«Таджикфильм»
1980
«Апрельские сны»
Режиссер В. Ахадов,
художник В. Салимов,
«Таджикфильм», ТВ.
1983
«Время зимних
туманов». Режиссер
Б. Садыков, оператор
А. Шабатаев,
художник
В. Салимов.
«Таджикфильм», ТВ

римма зудерман



«Омар Хаям и Муза»

«Восход над Гангом»
Принц



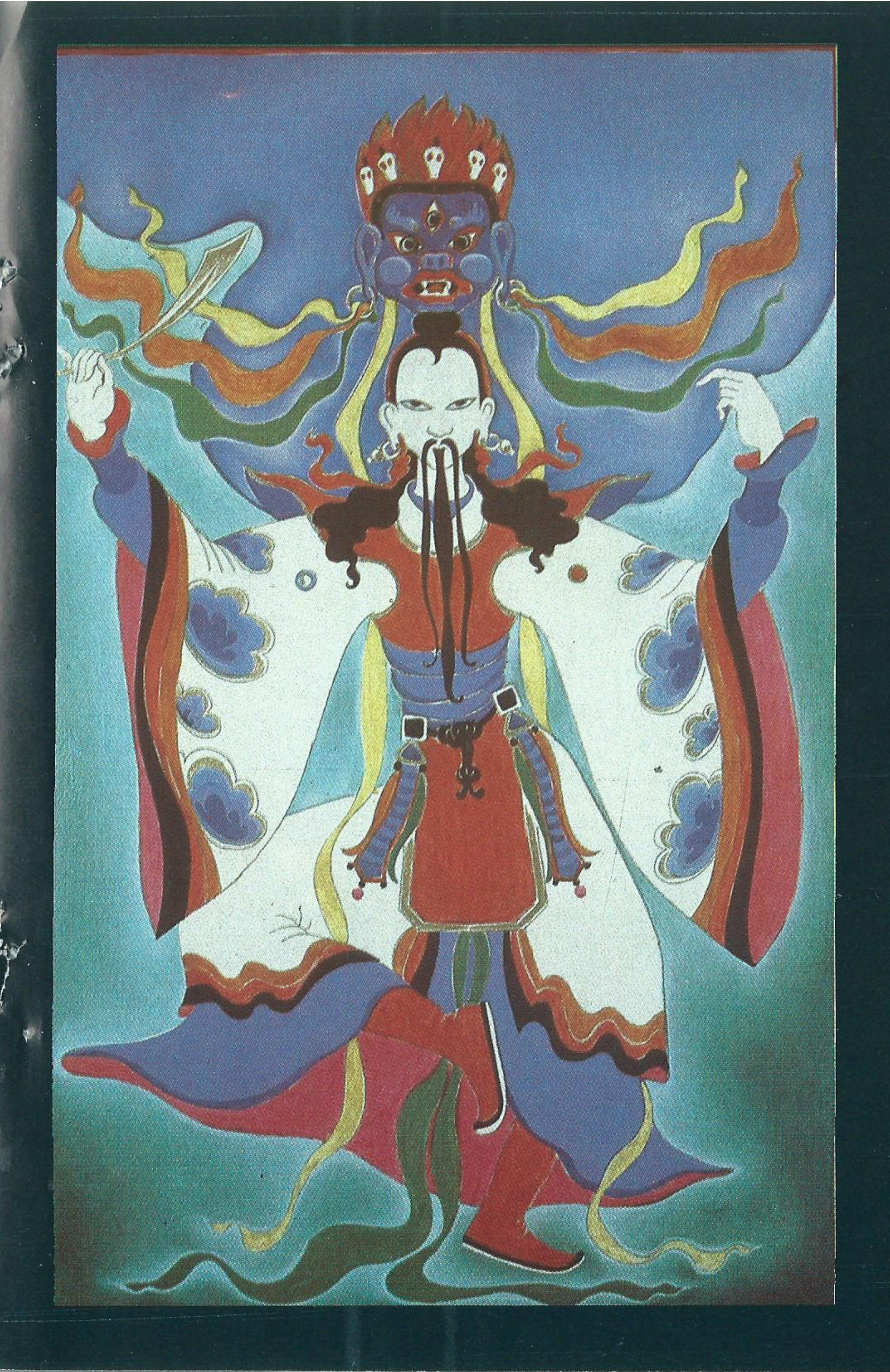


«Восход над Гангом»
Танцовщица



«Восход над Гангом»
Генерал

«Восход над Гангом»
Воин



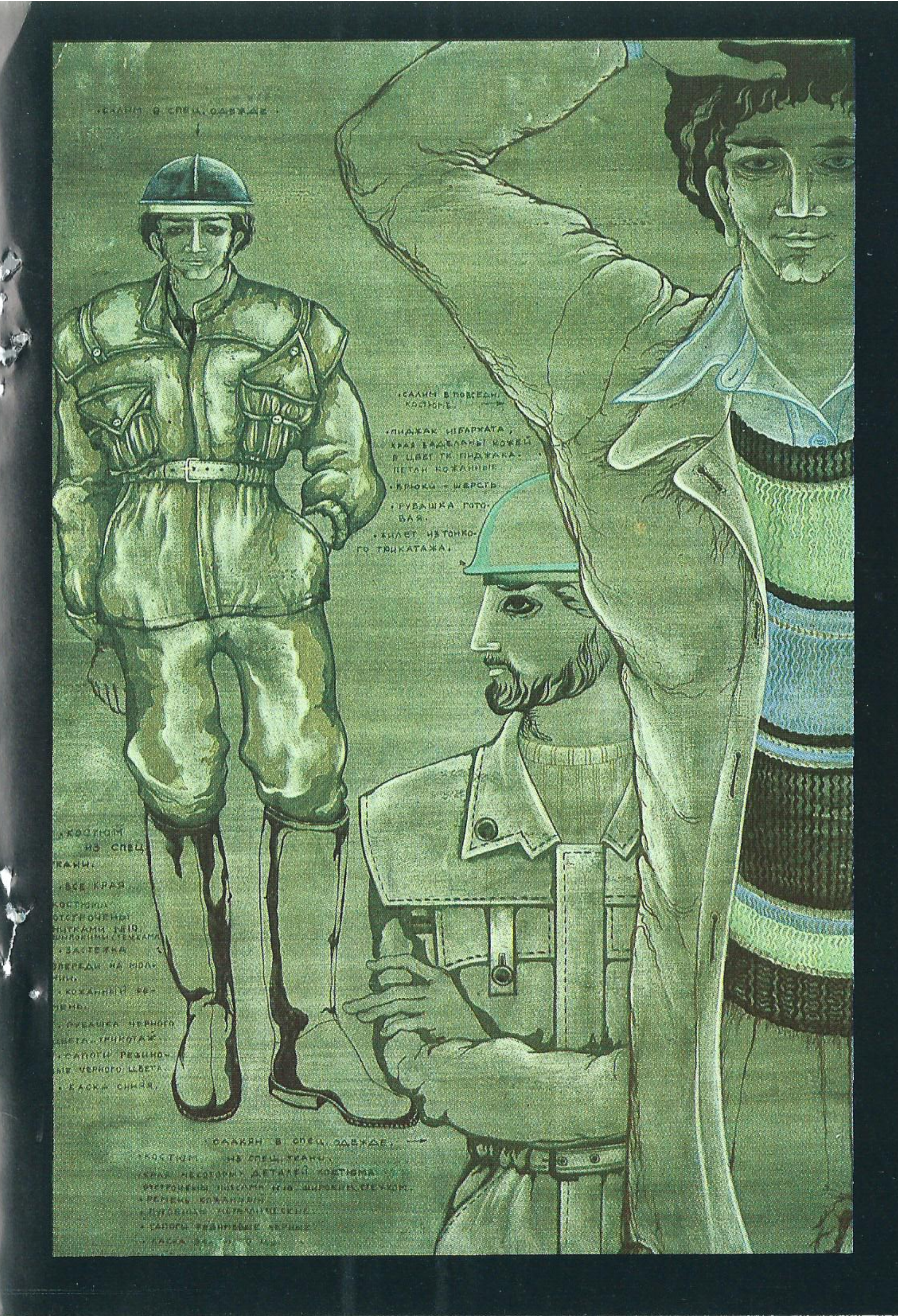


«Первая любовь
Насреддина»
Дервиш



«Первая любовь
Насреддина»
Насреддин и Сухейль

«Загадай себе
прошлое»
Саакян


САЛИМ В СПЕЦ. ОДЕЖДЕ
САЛИМ В ПОВСЕДН. КОСТЮМЕ.
ПИДЖАК ИЗБАРХАТА,
КРАЯ ЗАДЕЛАНЫ КОЖЕЙ В ЦВЕТ ТК. ПИДЖАКА.
ПЕТЛИ КОЖАННЫЕ
БРЮКИ - ШЕРСТЬ
РУБАШКА ГОТОВАЯ.
ЖИЛЕТ ИЗ ТОНКОГО ТРИКОТАЖА.
КОСТЮМ ИЗ СПЕЦ. ТКАНИ.
ВСЕ КРАЯ
ЗАСТЕЖКА
КАСКА СИНЯЯ.
САКЯН В СПЕЦ. ОДЕЖДЕ.
КОСТЮМ ИЗ СПЕЦ. ТКАНИ.



«Время зимних
туманов»
Зайдо с сыном



«Время зимних туманов»
Наимов



«Время зимних туманов»
Продавец игрушек



«Апрельские сны»
Анвар. Сон

«Апрельские сны»
Николай и Настя



СОДЕРЖАНИЕ

пространство цвета

Редактор М. А. Рюрикова
Художественный редактор А. И. Юркевич
Технический редактор О. М. Путилина
Корректоры Э. Н. Мендельсон, Т. В. Титова

Фото на стр. 64 В. Плотникова
Сдано в набор 18.04.86. Подписано в печать 30.10.87. А 08657. Формат $70\times90^1/_{16}$. Бумага мелованная Гарнитура жур.-рубл. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 15,21. Уч.-изд. л. 17,061. Тираж 11 950 экз. Цена 4 р. 30 к. Заказ 932.

СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр»
125319, Москва, ул. Черняховского, 3.
Ордена Трудового Красного Знамени типография издательства ЦК КП Белоруссии. 220041, Минск, Ленинский проспект, 79.

$\frac{4901000000-033}{086(02)-88}$ 47—33—87

Природа наделила Марину Азизян талантом поразительно щедрым. Она живописец редкого декоративного дара. Ее празднично раскованная живопись родственна театру, в сценической игре продолжается живая жизнь цвета, длится и длится поток фантастических образов. Азизян остро ощущает метафоричность жизни и в этом смысле является прирожденным театральщиком. Она работала и сейчас работает для сцены. Однако жизнь свою крепко связала с кино. На ее счету около двух десятков фильмов. Казалось бы, кино с его требованием достоверности должно сковывать такого художника, как Марина Азизян, а оказалось, что художник берет свое там, где находит.

Продолжая работать на перекрестке искусств, Азизян все невыгоды своего промежуточного положения давно уже превратила в выгоды.

Поначалу переходы давались легко и естественно. Ничего не стоило, создав оформление для цыганского ансамбля (каждый эскиз — сгусток драгоценной материи цвета), написать цыганку и, словно продлевая в живописи раздольную цыганскую песню, поместить на юбке широкие озера и леса. А изобразительный мотив подхватить в кино — костюм сказочной принцессы, как зеркало, отразит мир — птиц, цветы, природу... Азизян являлась великим мастером таких превращений. На откуп ей были отданы сказки, и в содружестве с режиссером Н. Кошеверовой она немало их поставила. Костюмы художника к «Синей птице», где есть персонажи «Удовольствие поесть», «Удовольствие поспать» и прочие, критика метко окрестила — «удовольствие видеть».

Но с годами на смену динамике и раскованности пришли внутренняя сосредоточенность и скрытый драматизм. Бесконечно переливающиеся формы слагались в контрасты гротеска, уже не ласкали, а резали глаз диссонансы колорита. Излюбленный, такой гармоничный мотив: женская голова-сосуд, где волосы расцветают цветами, все чаще принимал негармоничную форму. Светотень делила надвое нежные лица, сосуды выглядели хрупкими и грозили расколоться. Романтическое видение вело к романтически острой конфликтности.

Основной удар принимала на себя живопись. Действительно, можно ли было соотнести подобный опыт с сюжетами «Царевича Проши» или ходившего за чудом Иванушки-дурачка? Реальный предметный мир современных кинолент (художница много работала и над ними) на первый взгляд тоже не годился для разрешения романтических противоречий. Однако путь от молодости к зрелости шел через кино. Именно кино с его требованием жизнеподобия, понятого не на уровне узкой специфики, а как способ видеть и чувствовать, ощущать в повседневности поэзию, многое определило в творчестве Азизян и привело к качественно новому этапу в ее искусстве.

Самодовлеющая и безграничная красота прежних работ увлекала, заставляя забыть, что полет чувств ведет к их смятению. Сегодня на смену этой чарующей красоте пришла влюбленность в реальную жизнь, умение вслушаться и уловить ритмы действительности. Этому искусству Азизян училась в кино. Работа для фильма «Человек, которому везло» словно зафиксировала момент, когда художник, обратив взгляд в повседневность, затаил дыхание, ощутив ее негромкую прелесть. Эскизы Азизян к этому кинофильму программно скромны: неяркий, чуть пасмурный колорит, будто вобравший свет «каждого дня», комнаты, в которых живут обычные люди, занятые обычными делами. Здесь сушат белье и пьют чай. Но почему как завороженные замерли герои — прислушиваясь к себе, внимая чему-то неизъяснимому? Почему такое простое занятие, как чаепитие, обретает значительность ритуала?

В простых формах быта, в самой их естественности, крылись глубина и поэзия. Приобщение к красоте обыденного дало художнику полноту ощущения жизни. Этот опыт Азизян реализовала снова в кино. Такой работой стал фильм «Обрыв» по Н. Гончарову (сценарист и режиссер В. Венгеров, оператор А. Заболоцкий; Ленфильм, 1983).

Что же дал художнику старинный — в пяти частях! — «самый романный роман отечественной литературы» (С. Залыгин)? Что позволило создать произведение эмоционально заразительное и наполненное зрелым — на зависть — уравновешенным восприятием действительности?

Реалистическая проза, герои которой обладают романтическим мироощущением, привлекла Азизян синтезом эпического и лирического начал, внешне «монотонного узора» существования и напряженности духовной жизни.

У героев были время и потребность заглянуть в душу и соотнести строй своих чувств с порядком мира. Поэтому им так необходима природа, ее величие и «захватывающая обыкновенность» (Б. Пастернак). Ею не любуются — с ней взаимодействуют. Созерцание становится внутренне активным действием. Умение дышать и чувствовать в одном ритме с природой, свойственное героям и создателям литературы прошлого столетия,— свидетельство их душевной подвижности и одновременно жизнестойкости.

Природа — источник внутренней энергии, связь с ней как способ приобщиться к гармонии мироздания — такова простая мысль, вновь открытая и пережитая Азизян. Серия эскизов и работа художника в фильме — это возрожденная культура общения с природой, исцеление и терапия красотой, когда художественный эффект приводит к очищению и чувству внутренней наполненности.

В фильме образно осмысленная топография стала «биографией» пространства, а жилища героев — местом человека во вселенной. Дом старухи Бережковой художник строит так, что личное, интимное пространство — интерьер — существует в дружественных отношениях с окружающим миром. Здесь светло и ясно. Равномерно чередуются пятна света и тени. Классически правильна перспектива: стены, сокращаясь, уходят вглубь, образуя анфиладу комнат,— в проеме виден следующий проем, сквозь боковую дверь — другие двери. В этом мире нет безвыходности. Плавные горизонтали всегда вынесут к свету, в открытость и простор. Пространство будто течет. Его течение неторопливо и лишено суеты. Ему некуда спешить. Здесь всему соблюдена равная мера: статике и динамике, и даже в окна светит полдневное, ласковое ко всем солнце.

Не то в каменном доме Веры: в пустоте комнат, в серебристой зелени стен со следами старинных росписей словно навсегда сохранилось неявное лунное свечение. И сами комнаты, «вознесенные» на второй этаж, парят невысоко в воздухе, но уже не на земле. Сквозь анфиладу дверей сияет простор дома бабушки, но он устойчив. В доме Веры будто бы нет нужды в выходе, но зато возможен взлет: когда отдернется лиловая занавеска, кидают в окно букет померанцев.

Окно — место встречи двух пространств, двух начал — внешнего и внутреннего, человека и мира. Их свидание возвышенно. Душа воспаряет навстречу миру. Этот момент важен настолько, что Азизян делает его самостоятельным предметом изображения в эскизе «Утро. Комната Веры». У распахнутого окна стоит девушка — классический, идущий со времен Ренессанса образ гармонии, единства человека и природы. Открытие окна равноценно открытию мира, завязке и началу отношений. Легко движение героини к свету и ярок свет, хлынувший в темноту комнаты. Подхваченные общим ритмом вторят друг другу арки высоких окон, полукружия написанных на стене гирлянд, купол розовой юбки и полужест руки, раскрывшей окно. Это радостная встреча, но еще не единение. В самой напряженности переживания момента кроется предощущение конфликта — слишком контрастны светоносная зелень сада и глухая зелень стен. Героиня открыта миру, но принадлежит сумраку комнаты, где в углах собираются сырые разводы теней. Не женский профиль на фоне окна, а силуэт фигуры, обращенный лицом в сад, где яркий всплеск небесной сини манит обещанием счастья, таит предчувствие неизбежной боли.

Пространство за окном Веры широко, но неуравновешенно. Место над обрывом художник вслед за автором романа подчеркивает и акцентирует, возводя на натуре целое сооружение,— скамью, встроенную в каменную арку. Полукруг арки словно отмечает, отграничивает разные миры — именно тут кончается ровное движение земли, возникают раздвоение и пространственный конфликт: спуск в овраг, в темноту и продолжение реющего полета, когда раскрыт горизонт, но динамика смягчена плавным изгибом широко текущей реки. Серебристо-зеленый, сновиденный, «цвета полета во сне» колорит комнаты Веры здесь словно распадается на ночь зелени и свет полета. Полукруг арки будто служит входом в равновеликие по масштабу пространства. Соединяя их, она превращается в перепутье, подобное сказочному: налево пойти... направо пойти... Становится каким-то материализованным узлом противоречивых начал, точкой, где человек на мгновение ощущает свою причастность величию мира и, увлеченный им, в следующее мгновение нарушает равновесие.

В эскизе «Овраг. Беседка» романтичес-